

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

**ARIADNY LORRAINY DA SILVA**

**A Semana de Arte Moderna de 1922 e a *Exposición de Arte Nuevo* de 1927:  
Contexto histórico e social da arte moderna no Brasil e em Cuba.**

RIO DE JANEIRO

2019

ARIADNY LORRAINNY DA SILVA

**A Semana de Arte Moderna de 1922 e a *Exposición de Arte Nuevo* de 1927:  
Contexto histórico e social da arte moderna no Brasil e em Cuba.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos  
necessários à obtenção do grau de bacharel em  
História da Arte.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Patricia Leal Azevedo Corrêa

RIO DE JANEIRO

2019

## CIP - Catalogação na Publicação

SS586s      SILVA, ARIADNY LORRAINY DA  
A Semana de Arte Moderna de 1922 e a Exposición  
de Arte Nuevo de 1927: Contexto histórico e social  
da arte moderna no Brasil e em Cuba / ARIADNY  
LORRAINY DA SILVA. -- Rio de Janeiro, 2019.  
72 f.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2019.

1. Arte moderna. 2. Brasil. 3. Cuba. 4. Contexto  
histórico e social. I. Leal Azevedo Corrêa,  
Patricia, orient. II. Título.

ARIADNY LORRAINY DA SILVA

**A Semana de Arte Moderna de 1922 e a *Exposición de Arte Nuevo* de 1927:  
Contexto histórico e social da arte moderna no Brasil e em Cuba.**

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Patricia Leal Azevedo Corrêa  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana de Gusmão Mannarino  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Carla Costa Dias  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

Dezembro de 2019

Para as duas pessoas sobre as quais não deixei de pensar um minuto sequer durante a escrita: meu amado irmão Glautierry Diego da Silva e minha querida avó Francisca Calixto da Silva, ambos em memória.

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos à orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Patricia Leal Azevedo Corrêa, pela paciência, calma e incentivo. À banca, composta pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana de Gusmão Mannarino e pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Carla Costa Dias, pela disponibilidade e tempo cedido. A todo o corpo docente do departamento de História da Arte e da Escola de Belas Artes e também, à UFRJ, pela contribuição e pelo crescimento que me foi proporcionado.

Quero agradecer às pessoas mais importantes da minha vida. Sem elas a graduação, o TCC, minha vida, nada, teria sido possível. Agradeço aos meus pais. Minha mãe, Vera Lucia da Silva, a senhora é uma mulher incrível e de muita fé, que sempre esteve orando e pedindo que Deus olhasse por mim todos esses anos que estive fora de sua supervisão, me apoiou e me defendeu sem pestanejar, e sabe como ninguém quando há algo errado. Ao meu pai, Amaro Sebastião da Silva, que mesmo não aceitando e não compreendendo a escolha de tornar-me Historiadora da Arte, me apoiou todos esses anos e nunca me deixou desamparada. Amo vocês.

Agradeço meu irmão, Glautierry Diego da Silva (em memória), sem ele eu nunca teria tido coragem para sair de casa e provavelmente não teria conhecido e amado Cuba, tampouco aprendido que as coisas mais importantes da vida são os momentos que nós vivemos. Agradeço pelo tempo que pude viver ao seu lado, por mais que tenha sido pouco e por todo apoio que você sempre me deu em relação aos estudos.

Também agradeço minhas avós Francisca Calixto (em memória) e Maria Alzira, que sempre torceram por mim e se preocuparam mesmo de longe. À minha vó Francisca que até mesmo em seus últimos dias de vida e lucidez torcia para que acabasse minha graduação. Aqui estou eu vó, alguns meses após. Sou muito grata à minha vó Alzira, que segue no interior do Pernambuco e sempre me surpreende com ligações para saber como estou.

Às famílias Calixto e Silva, fica registrado meu muito obrigada. Aos meus irmãos: Andréia Silva, Deise Silva e Adriano Silva, meus sobrinhos e sobrinhas. Aos meus tios e tias, primos e primas de São Paulo e do Nordeste. Principalmente tia Veronica Calixto e

tio Valter Calixto, que permaneceram ao lado de minha mãe após os últimos acontecimentos, quando eu não podia estar.

Não tenho nem palavras para expressar minha gratidão a Flora Pereira Flor e ao Gilvan José Gouvêa. Vocês são um casal incrível e lhes desejo toda felicidade e amor do mundo, e também muitas estantes! Sempre serei grata por tudo que vocês fizeram e fazem por mim. Obrigada pelo abrigo na casa de vocês e por me fazerem sentir como parte da família. Florinha, amiga agradeço por todo apoio nos dias mais difíceis e pelas soluções encontradas. Por ser minha companhia nas noites em claro e nas aulas de francês, pelos *reggaetons* cantados e dançados. Por ser minha mãe, mentora, tutora e minha *petit pipelette*.

Agradeço ao Pedro Henrique Pinheiro Alves por ter me aturado em todos os anos de faculdade, por ter sido meu apoio e minha família no Rio de Janeiro. Obrigada pelos filmes, pelos sermões dados, pela colaboração organizacional, pelo seu amor que foi e é compartilhado. Acima de tudo, por ser o meu melhor amigo.

Nada disso teria sido possível sem o amigo e as amigas Historiador/Historiadoras da Arte que a UFRJ me deu. Renato Alcântara, Diana Amorim e Esther Cruz, não sei o que teria sido de mim sem vocês durante essa graduação. Obrigada por todos momentos compartilhados, dentro e fora da universidade, pelas noites em claro, pelos trabalhos em grupo, pela ajuda mútua, pelo carinho e companheirismo. Agradeço também pelo nosso coletivo top. Mariane Rodrigues, Bárbara de Andrade e a Manuella Caputo, meninas, obrigada por permanecerem presentes, principalmente nos bons momentos.

Aos amigos e amigas de São Paulo, minhas sinceras desculpas, por não estar sempre presente, mas também, minha gratidão pela compreensão e por não terem desistido de mim. Juliana Emenes, meu amor, obrigada por todo apoio e por ler meu TCC, por me encorajar, inclusive por vir também para a UFRJ. A sua presença sempre me deu um gostinho de casa e um quentinho no coração. Carolina Rainha, Heloisa Soave, Bianca Nascimento, Gabriela Novaes, Vitória Baptista e Diego Barbosa, mesmo estando longe, tentamos estar perto. Sou grata por todos os momentos de felicidade que vocês me possibilitaram e ainda possibilitarão. Aos que Rio de Janeiro me concedeu, agradeço aos que conheci no Museu Nacional e na ALERJ, especialmente a Amanda Rezende, a Alice Mabel e a Larissa Giron. Amigas muito obrigada por me apoiarem e agregarem tanto profissionalmente quanto pessoalmente, vocês são mulheres incríveis.

Meu agradecimento também, ao Flávio Modolon, que esteve sempre comigo ao longo desses últimos meses e que me ajudou a manter a calma e o foco durante o processo de escrita, sobretudo nos momentos mais difíceis.

*No puedo dejar de agradecerle a mis amigos cubanos. Maite Alfonso, eres una increíble Historiadora del Arte, muchas gracias por todo el apoyo con mi investigación, principalmente por los contactos y los diversos volúmenes que me diste. Tamara Santana-Porben, Juan Carlos Medina, Julio Hernández, Magali y Ibis Diaz gracias por todo, por haberme recibido y hacerme sentir como si fuera parte de sus familias, por enseñarme como es vivir en Cuba y por todo lo que hicieron por mi hermano.*



“De aquí que resulte de veras habitual que todo movimiento renovador, como los sistemas astrales, comiencen por una nebulosa”

Jorge Mañach

## RESUMO

O presente trabalho aborda o contexto histórico e social da formação da arte moderna no Brasil e em Cuba, a partir da constatação da presença de aspectos semelhantes entre esses processos nos dois países. Com essa finalidade, ressaltam-se os acontecimentos e contextos que influenciaram o cenário artístico durante a transição entre os séculos XIX e XX, que viabilizaram a Semana de Arte Moderna de 1922, no Brasil, e a *Exposición de Arte Nuevo* de 1927, em Cuba. Tais eventos alcançaram grande relevância para a compreensão das novas produções de arte e suas relações com os discursos modernistas da identidade nacional, tais como as questões da brasilidade e da *cubanía*.

Palavras-chaves: arte moderna, Brasil, Cuba, contexto histórico e social.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. NOVAS FORMAS DE VIVER E PENSAR: O CONTEXTO DA MODERNIDADE E A HISTÓRIA DA ARTE. ....	4
2. BRASIL, A TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX: ANTECEDENTES DA SEMANA DE ARTE MODERNA E A QUESTÃO DA BRASILIDADE .....	14
3. CUBA, A TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX: ANTECEDENTES DA EXPOSICIÓN DE ARTE NUEVO E A QUESTÃO DA CUBANÍA.....	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	70

## INTRODUÇÃO

Antes de iniciar a relatar sobre o trabalho em si, acredito que seja importante explicar a escolha do tema que será abordado na presente pesquisa, que está relacionado diretamente a questões afetivas. A arte moderna sempre é relatada como um momento de ruptura e de grande impacto no século XX. O modernismo brasileiro, a Semana de 22 e vários de seus artistas são vistos até hoje como um acontecimento, um movimento cujos protagonistas possuem grande relevância na história da arte do Brasil que teve como palco principal a cidade de São Paulo. O mesmo ocorre em Cuba. Grande parte dos artistas e intelectuais que participaram da *Exposición de Arte Nuevo* são reconhecidos até os dias atuais pela importância histórica e social dentro da sociedade cubana e especialmente na *habaneira*. Suas obras são reconhecidas como parte de suas memórias, bem como representam aspectos de sua cultura.

Ambas as cidades compõem minhas memórias, além de constituírem aspectos culturais característicos a minha persona. Nasci e fui criada por meus pais em São Paulo, até meus 17 anos, quando mudei da minha cidade natal para o Rio de Janeiro em busca da realização do sonho da graduação. Em 2015, iniciei o curso de História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Um ano antes dessa concretização - a de passar no vestibular - aos 16 anos efetuei minha primeira viagem internacional. Saí de São Paulo sozinha com destino a *La Habana*, ao encontro de meu irmão Thierry (em memória), que estava prestes a graduar-se em medicina pela *Escuela Latino-Americana de Medicina – ELAM*. Foi uma viagem de desafios e superações, dentre os quais posso ressaltar a descoberta do quanto eu amo viajar, que conseguiria viver sozinha (caso passasse em uma Universidade pública distante de casa) longe de minha família (já que sou extremamente apegada a eles) e que Cuba é, também, meu segundo país-casa. Realizei diversas outras viagens a La Habana, no entanto, a primeira foi a que mais me marcou, uma parte de mim ficou lá. Após aqueles dois meses de verão, sinto que deixo um pedaço de mim toda vez que tenho que ir embora e embarcar no avião de volta ao Brasil, além de ser o local onde vivi parte das melhores memórias que tenho ao lado de meu irmão e de minha vó, que vieram a falecer, respectivamente, em agosto de 2018 e maio de 2019.

Acredito que as senhoras e senhores devem estar pensando que é um aspecto unicamente emocional, já que são dois lugares tão distintos e distantes. No entanto, brasileiros que vão a Cuba e cubanos que vêm ao Brasil sempre relatam que existem

proximidades e semelhanças entre ambos, seja na culinária, nas danças, no visual, no clima, nas paisagens, nos cheiros ou nos sabores. Sempre algum aspecto nos aproxima, sendo possível afirmar que tivemos processos históricos relativamente parecidos, por mais que nossos colonizadores tenham sido distintos. Grande parte de nossas populações indígenas foram dizimadas e tivemos o processo de escravização dos povos provindos da África. Ademais, após a implementação das Academias, nossos artistas passaram a sofrer influência mais direta da Europa por meio dos prêmios de viagens. A presença da economia açucareira, que no Brasil mudou para a cafeeira tempos depois, também foi marcante em Cuba e, em ambos os países, foi o que possibilitou uma sociedade burguesa que se voltaria para a arte como forma de afirmação de posses. Assim, ambas burguesias influenciaram na criação de espaços culturais alternativos, que juntaram artistas de todos os segmentos, como também intelectuais, culminando nos dois eventos que serão brevemente abordados e que proporcionaram abertura para a discussão das questões voltadas para o “nosso”. Dentro desse trabalho, esses fatores possuem o objetivo de aproximar esses países por meio do contexto artístico.

A América Latina não é desconexa, por mais que tal termo seja uma construção europeizada e muito ampla. Como afirma Pini (2000), devemos tomar cuidado ao abordar essa temática para não sermos generalizantes. No entanto, temos sim nossas similitudes, sejam elas históricas, sociais, econômicas e/ou culturais. Essas que serão abordadas por meio das características próprias do Brasil e de Cuba, visto que ambos possuem diversos aspectos convergentes. Sob uma perspectiva histórica-social, ressalta a transição entre os séculos XIX e XX e os diversos fatores e acontecimentos que contribuíram para o desencadeamento da Semana de Arte Moderna de 22 e da *Exposición de Arte Nuevo* de 27, dois eventos que foram de grande importância para a demarcação da arte moderna no Brasil e em Cuba. Para a maior visibilidade das questões culturais e artísticas voltadas para o “nacional” em ambos os países, por meio da produção de artistas e intelectuais inseridos nesse contexto de transição secular, que teve sua consolidação a partir da década de 30.

Este trabalho foi realizado sob um viés da história social da arte, por meio de uma contextualização histórica do cenário artístico do momento e dos países em questão. Segundo Hauser (1969), as manifestações da vida resultam “[...] de una serie de cualidades constitucionales y de una serie de circunstancias del ambiente” (p.102). O mesmo se aplica a arte, já que ela é uma das mais antigas manifestações do ser humano.

O indivíduo é diretamente influenciado pela sociedade, pelo meio, pelo momento histórico em que está inserido e, assim, se comporta segundo esses parâmetros mesmo que de forma inconsciente. De modo que “*Individuo y sociedad, mundo interno y externo, originalidad y tradición se entrecruzan en la creación de una obra de arte de una manera mucho más complicada que lo que puede hacer suponer su mero dualismo*” (HAUSER, 1969, p.236), dualismo esse que foi vivenciado pelos artistas modernos.

O trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro capítulo traz uma abordagem da contextualização do modernismo universal e seus desdobramentos. O segundo aborda o Brasil, a transição entre o século XIX e XX. O cenário artístico e acontecimentos históricos que possibilitaram a Semana Moderna de 1922 e as discussões sobre a questão da brasilidade. O terceiro capítulo ressalta o contexto histórico-social de Cuba e o cenário artístico durante a transição secular, transformações que possibilitaram a *Exposición de Arte Nuevo* de 1927 e as questões relacionadas a *cubanía*. Esses aspectos, constituem a base dessa pesquisa que está em desenvolvimento. Desse modo, as considerações finais abordam o possível desdobramento para trabalhos futuros. O intuito é de conferir maior enfoque na produção artística em si e nas questões da brasilidade e da *cubanía* em meio à arte moderna.

Foram encontradas algumas dificuldades durante a pesquisa. A principal está relacionada as produções acadêmicas sobre as duas primeiras décadas do século XX, principalmente sobre Cuba, assim como sobre a arte produzida nesse país durante esse período específico, que são escassas no Brasil. Existem diversas limitações ao abordar o referido país. Assim, houve a necessidade de realizar pesquisas *in loco* para que fosse possível conseguir levantar material suficiente para o presente e futuros trabalhos.

## **1. NOVAS FORMAS DE VIVER E PENSAR: O CONTEXTO DA MODERNIDADE E A HISTÓRIA DA ARTE.**

O século XX foi palco de diversas transformações, além de ser um momento marcado pela construção e consolidação de teorias em diversos campos científicos. Esse aspecto se relaciona à sucessão de acontecimentos durante os séculos XVIII e XIX que foram de grande impacto e significância para as mudanças na sociedade na virada de século seguinte, nos diferentes âmbitos político, econômico e social, que também influenciaram diretamente as transformações do cenário artístico mundial, na produção e no ensino de arte. Assim, a transição entre os séculos XIX e XX foi marcada por acontecimentos que determinaram as transformações das primeiras décadas do século XX, momento que passaria a assinalar o que hoje chamamos de “arte moderna”, onde estão inseridas as vanguardas europeias.

Nesse sentido, o contexto industrial fez com que ocorresse uma intensificação da produção e do aperfeiçoamento por meios artificiais ao longo de todo o século XIX, como também do sentimento, na sociedade massificada, de que “o novo é sempre melhor”. Esses aspectos estão presentes no capitalismo e são necessários para a obtenção de lucros por meio das produções em massa. Essa perda de valor dos objetos por causa de sua rápida substituição teve consequências no âmbito artístico. Hauser (1998) afirma que esses aspectos contribuíram para “[...] uma afeição diminuída pelas posses materiais e em breve, também, pelas intelectuais, e reajusta a velocidade em que ocorrem as reavaliações filosóficas e artísticas à das mudanças de moda” (p.896). Desse modo, a tecnologia criou um dinamismo que teve reflexos na sociedade, na vida e na arte, sendo essa “sensação de velocidade e mudança” encontrada como meio de expressão para alguns artistas, em um primeiro momento, por via do Impressionismo. Esse estilo surgiu ao final do século XIX e esteve ligado ao progresso da tecnologia e ao “[...] desenvolvimento de centros culturais em grandes cidades no sentido moderno, constituindo o solo no qual a nova arte ganhará raízes” (HAUSER, 1998, p.896). O Impressionismo abriu as portas para as novas tendências e movimentos que ocorreram ao longo do século seguinte.

No entanto, por mais que os impressionistas sejam considerados inovadores, eles tinham o desejo de continuar dentro da tradição e, assim como afirma Hauser (1998), em diversos momentos “[...] realizaram esforços desesperados para serem reconhecidos nas esferas oficiais, sobretudo no Salon, que consideravam o caminho normal para o sucesso”

(HAUSER, 1998, p.904), já que os Salões eram o principal, embora não o único, meio de se tornar conhecido e ter reconhecimento dentro do contexto artístico, sendo esse aspecto um reflexo da tensão que existia entre os artistas, que utilizavam as novas linguagens, e a sociedade burguesa pensante, que inicialmente não aceitou essas novas produções. Argan (1992) afirma que o Impressionismo “[...] cuja pureza despreconceituosa é contraposta à hipocrisia e ao conformismo imperantes” (p.213) causou desconforto a essa camada social. Desse modo, a passagem entre os séculos XIX e XX é de suma importância para a melhor compreensão da história da cultura artística. Como ressalta o autor, esse momento foi o período onde “[...] se aplica o “espírito da verdade” do Impressionismo para o exame e o desvendamento não mais do mundo externo, mas sim o do interior da psicologia individual e coletiva” (ARGAN, 1992, p.213). Essa consciência foi gradativamente despertada entre os intelectuais e artistas e teve reverberações em suas produções.

Dentro desse processo, a temporada do impressionismo trouxe à tona dois tipos principais e extremos de artistas alienados da sociedade, que foram caracterizados por Hauser (1998) como: “[...] os novos boêmios e aqueles que se refugiam da civilização ocidental em terras distantes e exóticas” (p.918). Esses artistas cultivavam um sentimento desagradável com a cultura e com o cenário no qual estavam inseridos. Assim, uns optaram pela fuga interior, por meio das festas, das drogas lícitas e ilícitas e dos encontros dos grupos intelectuais, enquanto outros, pela fuga real, foram para outros países em busca de novas experiências e inspirações. Porém, segundo o autor, todos esses artistas “[...] levam a mesma vida abstrata separada da realidade imediata e da atividade prática; todos se expressam em formas que devem inevitavelmente parecer cada vez mais estranhas e ininteligíveis à maioria do público” (HAUSER, 1998, p.918). Essa fuga iminente fez com que as produções artísticas se lançassem paulatinamente em direção ao que conhecemos hoje como arte moderna. Além disso, os intelectuais e artistas desse momento passaram a estar cada vez mais conectados a uma “psicologia da exposição”, estabelecendo alguns conceitos que pautaram a vida durante a virada dos séculos. Desse modo, Nietzsche e Freud tiveram grande influência nesse contexto. Ambos partiram da suposição de que a vida se manifesta a partir da mente, assim “[...] o que os homens conhecem ou julgam conhecer acerca dos motivos de seu comportamento, é freqüentemente mero encobrimento e distorção dos verdadeiros motivos de seus sentimentos e ações” (HAUSER, 1998, p.948). Portanto, se tornaram base de alguns



movimentos modernos nas primeiras décadas do século XX que possuem suas teorias com uma linha técnica de análise, similar à de Marx e do materialismo histórico, já que o mesmo falava sobre a consciência distorcida e corrupta do ser humano, que enxerga a realidade sob uma falsa perspectiva.

São diversos os métodos de ensino das artes que surgiram, bem como as mudanças que ocorreram ao longo da transição secular. Tais transformações afetaram tanto os artistas como suas obras. Segundo Thierry de Duve (2003), durante a Academia, o artista era compreendido como alguém que possuía talento, algo que era nato a ele e não poderia ser adquirido, sendo possível melhorar e adquirir a habilidade por meio das cópias e do conhecimento dos grandes mestres. Já os modernos, que foram os principais protagonistas da arte das últimas décadas do século XIX e das primeiras do XX, acreditavam que a criatividade era o que devia mover o artista, bem como seus sentimentos e emoções, que se pautavam no complexo cenário que estavam vivenciando. A contraposição entre imitação e invenção foi realizada pela substituição da imitação dos antigos mestres pelo que acreditavam ser a “liberdade criativa”. Assim, a criatividade e a genialidade passaram a estar relacionadas à invenção, já que foi na modernidade que surgiu o conceito de “originalidade” nas artes. Dessa maneira, é necessário levar em consideração os acontecimentos históricos, políticos e socioeconômicos que influenciaram diretamente para que fosse possível o desenvolvimento desse novo cenário artístico e de suas tendências. O autor Nibert Lynton (1991) relaciona esse novo contexto da crise da representação, que iniciou no final do século XIX, com o Impressionismo e que acabou culminando em um novo vocabulário plástico nas primeiras décadas do XX, nas crises nos diversos setores, que estavam principalmente relacionadas às consequências da Revolução Industrial. Assim, a sociedade e os artistas da época passaram a ter algo similar ao que chamamos atualmente de “crise existencial”. Os artistas transpassaram todas as suas ansiedades, angustias e sentimentos para as obras, convertendo essas em um “meio de auto-revelação” (LYNTON, 1991, p.24). No entanto, essa perspectiva é também influenciada pelo momento de tensão no qual estavam vivendo e que era provocado em parte pelo período de pré-guerra. Assim como alguns outros eventos que compõem as primeiras décadas do século XX, este teve grande importância para o desenvolvimento da arte moderna.

Para alguns historiadores, o século XX só começa efetivamente após a Primeira Guerra Mundial, na década de 20 – década em que teremos a Semana de Arte de 1922 no

Brasil e a *Exposicion de Arte Nuevo* de 1927 em Cuba. Essas primeiras décadas foram, para além da guerra, um momento de desenvolvimento artístico que não se restringiu apenas ao continente europeu. Os principais movimentos que afloraram durante essa época têm predecessores no século anterior, assim como afirma Hauser (1998), “[...] o cubismo em Cézanne e nos neoclássicos, o expressionismo em Van Gogh e Strindberg, o surrealismo em Rimbaud e Lautréamont” (HAUSER, 1998, p.957) e também ressalta que essas mudanças dentro do cenário artístico foram possíveis por causa de “[...] uma certa estabilidade na história econômica e social do mesmo período” (HAUSER, 1998, p.957). Durante os anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, os burgueses não acreditavam que pudesse haver uma crise interna do capitalismo, mas possuíam preocupações com os socialistas que, como aponta o autor, já em 1914, ano que iniciou o conflito mundial, falavam sobre um colapso no sistema econômico. A Primeira Guerra Mundial começou em 1914 e teve seu “fim” em 1918, evento que trouxe mudanças nos diversos setores da sociedade e, como afirma Hobsbawn (1995), para a compreensão do século XX, se faz necessário compreender a guerra. Ela teve reflexos nos modos de ver e pensar o campo artístico e esteve, também, presente nas temáticas e repertórios das obras de arte realizadas durante e após o seu acontecimento.

Os acontecimentos históricos, econômicos e sociais trouxeram consequências negativas e mudanças em todos os cenários e foram, também, propulsores para toda uma produção de arte na Europa, que foi denominada de “arte da Vanguarda”<sup>1</sup>. Esses movimentos influenciaram a produção e pesquisa artística de artistas dos mais diversos locais do mundo. No entanto, em determinado momento, a arte inspirada nesses movimentos se distanciou. Como afirma Argan (1992), na Europa a arte “[...] não quer manter qualquer relação com o mundo presente, não quer combater por causa alguma, não quer esposar nenhuma ideologia [...]” (ARGAN, 1992, p.372). Já na América Latina, essa produção artística voltou-se para questões nativistas, inspiradas por suas recentes independências. Desse modo, os artistas desses locais buscavam como fonte de inspiração

---

<sup>1</sup> Para Giulio Carlo Argan “As *vanguardas* são um fenômeno típico dos países culturalmente menos desenvolvidos e apresentam-se como rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada, aproximando-se dos movimentos políticos progressistas” (ARGAN, 1992, p.313), sendo tal afirmação de certo modo contraditória, já que diversos países dos quais saíram as vanguardas europeias, eram os mais “desenvolvidos”, da época, consequentemente esse fato afetava diretamente seus aspectos artísticos e culturais. Já o Dicionário de Artes Plásticas, define vanguarda como: “Denominação dada aos movimentos de arte\* e aos artistas\*, que reagem contra os princípios estabelecidos da criação artística, isto é, à frente de seu tempo” (CUNHA, 2005, p.278), essa definição que é a mais defendida dentre os intelectuais do campo da arte, onde as vanguardas são vistas como um novo momento dentro do campo da arte.

as questões presentes em suas culturas, ditas como “nacionais”. A arte do século XX inclinou-se para questões sociais da época. Como ressalta Argan (1992), a classe operária passou a tomar cada vez mais consciência do seu papel político, bem como da sua importância para o conflito bélico e das consequências sofridas por causa do mesmo. Assim, as revoluções populares que já haviam iniciado nos séculos anteriores ganharam mais força e foi a partir da revolução bolchevique, na Rússia, que essa classe proletária comprovou que poderia alcançar e manter o poder. Dentro da arte, por meio de “[...] seus movimentos experimentais e de vanguarda, ela pode realizar uma transformação radical não só da estrutura e da finalidade, como também da figura social do artista” (ARGAN, 1992, p.263). Durante o Modernismo, tal aspecto foi muito falado, já que existia uma crise relacionada a função do artista dentro da sociedade, ocorrendo discussões sobre a figura psicológica, social e profissional deste.

Os artistas que utilizavam dessas novas linguagens, como os impressionistas, enfrentaram dificuldades em relação ao aceite de suas produções. Argan (1992) manifesta que nomes como Cézanne e Van Gogh foram ignorados por muito tempo. Contudo, tal fato não decorre devido aos “acadêmicos”, mas por causa da sociedade moderna, a “[...] que se vangloria de ser avançada, quer artistas avançados, contudo não lhe agrada a arte que levanta problemas” (ARGAN, 1992, p.208). Essa sociedade ainda estava focada nas antigas produções e não possuía um entusiasmo efetivo pela arte de fato, já que se voltava para ela apenas para ressaltar seu poder aquisitivo e por prestígio social. Para adquirir as suas peças, utilizavam o intermédio de terceiros. Alguns mercadores que possuíam “intuição e gosto” eram os responsáveis pela escolha e compra de suas obras dentro do “mercado”. Dessa maneira, os governos de todas as esferas e os bancos encomendavam para seus edifícios obras decorativas em “estilo moderno” e se tornaram os principais incentivadores dessas novas produções.

Além disso, as exposições internacionais tiveram papel importante na oferta de novas oportunidades e eram um meio de obter sucesso profissional para pintores, escultores e arquitetos por meio de produtos industriais com qualidade estética, que foram criados para celebrar o progresso industrial. Consequentemente, foi nesse momento que ocorreu o surgimento dos primeiros museus de arte moderna nas capitais. Esses espaços foram realizados pela burguesia, que estava no poder, com o intuito de destacar os artistas que eram considerados “gênios” por eles. Da mesma forma, em 1895, foi criada a Bienal de Veneza com o propósito de “[...] incentivar a comparação e rivalidade entre as nações:

nas três primeiras décadas do século, constitui o centro do modernismo moderado e desde então oficializado” (ARGAN, 1992, p.208), sendo esses aspectos possíveis devido às revoluções que possibilitaram a troca entre países diferentes e distantes, facilitando esse processo e fomentando essa necessidade de competição, um tópico intrínseco do capitalismo, para que os objetos sejam mais ou menos valorados.

Como aponta Hauser (1998), a arte pós-impressionista foi a primeira a “[...] renunciar a toda ilusão de realidade por princípio e a expressar sua visão geral da vida através da deformação deliberada de objetos naturais” (HAUSER, 1998, p.961). Foi a partir dela que os artistas efetivamente passaram a realizar meios pictóricos sobrecarregados, distorcendo as figuras, e também buscaram substituir a narrativa pela cor. Esse aspecto passou a ter relação descritiva e a ser de uso arbitrário, ou seja, tornou-se uma escolha pessoal de cada artista. Desse modo, como afirma Lynton (1991), a obra se transformou em um veículo que conferia forma aos sentimentos dos artistas que estavam inseridos em um contexto de tensões e conflitos e transpassaram para suas produções. Assim, Argan (1992) salienta que a “época do funcionalismo” (1910 até a Segunda Guerra Mundial) foi marcada por diversas correntes que “[...] pretendem definir a relação entre o funcionamento interno e a função social da obra de arte” (ARGAN, 1992, p.301). Com isso, havia na sociedade uma ânsia de desenvolver a funcionalidade da arte, sendo esse aspecto uma consequência do modo de vida e do pensamento econômico, voltado para a produção e consumo massificado, visto que todos os âmbitos sociais deveriam se orientar para esse processo, inclusive a arte.

Assim, os artistas caminharam para um funcionalismo. No entanto, para que houvesse a quebra das antigas hierarquias de classe e para que fosse possível chegar a “uma sociedade funcional sem classes”, Argan (1992) aborda que essas pesquisas foram em sentido a “[...] uma ordem democrática da sociedade, na história da luta das forças progressistas contra as forças conservadoras” (ARGAN, 1992, p.301), onde essa se fez cada vez mais presente, devido ao sistema econômico. Deve-se levar em consideração que o sistema capitalista tem como premissa a segmentação de classes e reforça a separação hierárquica entre as classes “dirigente” e a trabalhadora. Desse modo, ele confronta a unidade que foi fundamental para a função e para a posição ideológica dos artistas que iam contra a posição da burguesia capitalista, que foi “[...] mais explícita e ferrenha quando a burguesia capitalista, em alguns países, vier a se organizar em regimes políticos totalitários” (ARGAN, 1992, p.301), movimento que ocorreu mundialmente a

partir dos anos 30. O autor também fala a respeito da necessidade que existia de “[...] encontrar uma síntese, obter a soma de tantas pesquisas divergentes, definir enfim qual pode ser a função e o valor da arte na sociedade da época” (ARGAN, 1992, p.215). No entanto, ao contrário do que ele afirma, podemos dizer que todas essas pesquisas compunham a função e o valor da arte na sociedade da época, devido aos diversos processos complexos, sendo essas divergências um reflexo do momento em questão. Em decorrência desse aspecto, os artistas buscaram outros meios de expressão que confrontaram os convencionais, assim como reforça Hauser (1998). Em 1916, com o dadaísmo, tivemos uma nova abertura para as produções artísticas, que surgiu como um protesto contra essa sociedade burguesa que levou o mundo ao cenário bélico.

Em vista disso, Hauser (1998) ressalta que Friedrich Gundolf, no prefácio de seu livro sobre Goethe, fala sobre a “experiência da cultura” e a “pura e primitiva existência” que compuseram parte do pensamento desse período. Sendo assim, “[...] a cultura histórica, a tradição intelectual e o legado de idéias e formas é a fonte inspiração, no outro, os fatos diretos da vida e os problemas da existência humana” (HAUSER, 1998, p.964). Esses aspectos retrataram a dicotomia que esteve presente dentro da arte moderna e nos movimentos que pulsaram nesse cenário. De um lado, Cubismo e Construtivismo, do outro, Expressionismo e Surrealismo, tendências formalistas e abstratas que ocorreram de forma praticamente simultânea e divergente. Segundo o autor, essa situação foi peculiar na mesma medida em que os movimentos, por mais distintos que sejam, possuíam “[...] estáveis combinações e formas híbridas, de modo que, com frequência, tem-se mais a impressão de uma consciência dividida do que de duas correntes antagônicas” (HAUSER, 1998, p.965). Essas estruturas antagônicas não se restringiram ao âmbito artístico, fazendo parte da vida e do pensamento desse novo século. Essa unidade foi cada vez mais ameaçada pela fragmentação capitalista, tendendo a combinações de polos extremos, ocorrendo assim a “unificação das maiores contradições”, que se tornou o “[...] tema principal, freqüentemente, o único tema, de sua arte” (HAUSER, 1998, p.966). Estas contradições estiveram presentes nas novas produções e, por sua vez, foram influenciadas pelas obras de Breton, Bergson e Goethe, sendo esses pensadores também de grande importância para o desenvolvimento das vanguardas.

Desse modo, o Surrealismo se voltou para o paradoxo da forma, para os absurdos da humanidade. Como ressalta Hauser (1998), esse movimento se expressava por meio

da “[...] crença em que um novo conhecimento, uma nova verdade e uma nova arte surgirão do caos, do inconsciente e do irracional, dos sonhos e das regiões incontroladas da mente” (HAUSER, 1998, p.966), enquanto o dadaísmo esperava o retorno do caos por meio da destruição da arte e da “inadequação das formas culturais”. Ambos esperavam a aceitação da arte como veículo de conhecimento irracional e recorriam à psicanálise. Assim, realizaram uma “racionalização do irracional”:

Assim, no fim das contas, ainda se refugiam na racionalização do irracional e na re-produção metódica do espontâneo; a única diferença está em que o seu método é incomparavelmente mais pedante, dogmático e rígido do que o modo de criação em que o irracional e o intuitivo são controlados por julgamento estético, gosto e crítica, e que faz da reflexão, e não da indiscriminação, seu princípio orientador. (HAUSER, 1998, p.966)

Esses dualismos e contradições estiveram presentes nas obras desse novo século, mesmo que de forma discreta. No entanto, segundo Hauser (1998) essa concepção dual que não era nova foi vivenciada pela primeira vez de forma intensa por meio do “duplo significado” e da “duplicidade da existência”. Esses aspectos duais cativaram gradativamente os artistas e a sociedade para que fossem utilizados na compreensão humana que, de acordo com o autor, estão ocultos “em todo e qualquer fenômeno da realidade”. Logo, foram utilizados na arte diversos elementos figurativos ou não, assim como formas justapostas e simultâneas que, segundo ele, ofuscavam o que não é simultâneo e incompatível, sendo “[...] apenas expressões de um desejo de dar unidade e coerência, por certo de um modo muito paradoxal, ao mundo pulverizado em que vivemos” (HAUSER, 1998, p.968). Neste momento, a produção de arte, principalmente a europeia, passou por um aspecto de totalidade, onde as possibilidades se abriram para o artista e tudo passou a ser relacionado, como se houvesse uma “lei do todo”. Essa sensação de unidade esteve conectada à depreciação da humanidade, sentimento esse que acompanha a industrialização e maquinação do homem, ou seja, tivemos e ainda temos um processo de “desumanização”, que também afetou e afeta a arte.

O homem perdeu sua grandiosidade e também a sua autoridade psicológica em meio a esse novo mundo “[...] em que tudo é significativo ou de igual significação” (HAUSER, 1998, p.968). Ele passou a ser visto de forma desintegrada. Dessa maneira, ocorreu uma nova interpretação em relação ao conceito bergsoniano de tempo que, por sua vez, foi intensificado e desviado. A realidade passou a ser cada vez mais fragmentada e simultânea, possibilitando a convergência entre passado, presente e futuro e entre os períodos de tempo. Além disso, a “[...] imensidade sem limite da corrente de tempo onde

a alma singra, na relatividade de espaço e tempo, ou seja, na impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente se move” (HAUSER, 1998, p.970) teve consequências diretas na arte. Essa nova visão um tanto caótica que chegou com a arte moderna e essa nova concepção de tempo contribuíram para que houvesse a criação do cinema e dos filmes. Diversos aspectos possibilitaram esse acontecimento, dentre os quais Hauser (1998) ressalta: “[...] o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia à psicologia, o ‘método automático de escrita’ e, sobretudo, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme” (HAUSER, 1998, p.970). Tais tópicos foram de grande importância para a abertura do meio de produção de arte e para a criação desse novo segmento.

Por alcançar um grande contingente de pessoas, o cinema teve enfática presença ao longo do século XX, sendo esse enfoque um dos reflexos das mudanças que ocorreram dentro da sociedade. As problemáticas artísticas passaram a se voltar cada vez mais para as massas, pois a arte costumava ser direcionada para uma minoria e necessitava da educação do público para que pudesse ser apreciada. No entanto, o intuito dos artistas não era o de simplificar a arte, mas sim de apurar a “capacidade de julgamento estético” das massas, já que, segundo o autor, esse “[...] é o meio pelo qual se pode impedir a constante monopolização da arte por uma pequena minoria” (HAUSER, 1998, p.992), sendo tal aspecto necessário para a política cultural, pois pessoas nunca vão ter o mesmo “deleite e apreciação” da arte. No entanto, as massas podem e devem ter sua participação ampliada e aprofundada nesse sentido, algo que ainda hoje ocorre via meios econômicos e sociais e, somente assim, o monopólio cultural pode acabar. Portanto, faz-se necessário lutar pela criação dessas precondições.

Consequentemente, o cenário de tensão continuaria instituído durante muito tempo. Como ressalta Argan (1992), este seguiu disfarçado sob uma perspectiva ilusória de “[...] um longo período de paz e progresso, não mais ameaçado por sobrevivências ou regurgitamentos do absolutismo imperialista” (ARGAN, 1992, p.310). Esse estado de espírito perdurou durante o período pós-guerra. Hauser (1998) aponta que essa atmosfera contemplava a burguesia e que a mesma não estava desesperada. Contudo, esse momento foi repleto de conturbações, principalmente ao que diz respeito às massas. Antes da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, os níveis de desigualdade eram eminentes e, devido ao conflito bélico nos primeiros anos após o fim da guerra, essa situação havia se agravado. Assim, emergiram todas as problemáticas desse conflito e as

suas consequências: uma crise no sistema econômico, que chegou com o *crash* nos Estados Unidos e que alcançou patamares mundiais, como também, “[...] põe fim ao *boom* da guerra e do pós-guerra e revela, de forma inconfundível, as consequências da falta de planejamento internacional da produção e distribuição” (HAUSER, 1998, p.958), que já eram sentidas pelas classes sociais mais abastadas. Após esse episódio, a crise do capitalismo foi discutida em todas as partes, inclusive pela própria burguesia, que expressava sua apreensão sobre a possibilidade do fracasso da economia liberal por meio da eclosão de uma catástrofe e das ameaças de revolução. Os anos 30 foram marcados por um radicalismo crescente, ativismo e realismo político-econômico e por um período de crítica social, assim como afirma Hauser (1998):

A história dos anos 30 é a história de um período de crítica social, de realismo e ativismo, de radicalização de atitudes políticas e da convicção cada vez mais generalizada de que somente uma solução radical pode proporcionar algum remédio, por outras palavras, de que os partidos moderados tiveram sua vez. Mas em nenhum segmento da sociedade existe maior consciência da crise por que está passando o modo de vida burguês do que na própria burguesia, e em nenhum outro lugar se fala tanto do fim da época burguesa. Facismo e bolchevismo são unânimes em considerar o burguês um morto-vivo e em voltar-se com a mesma intransigência contra o liberalismo e o parlamentarismo. (HAUSER, 1998, p.958)

A partir do irracionalismo político, que surgiu após a Primeira Guerra Mundial e da quebra da bolsa de valores, foram desencadeados os nacionalismos, principalmente nos países europeus, e com eles novas formas de governos, sendo a grande maioria totalitárias. Essas formas de governo acabaram se disseminando pelos outros continentes e fez com que novas e velhas inquietudes voltassem à tona e, como consequência delas, tivemos a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945). Também podemos afirmar que a influência desses governos totalitários chegou ao Brasil e à Cuba e ambos passaram por mudanças significativas nos âmbitos políticos e socioeconômicos: o primeiro atravessava a saída da República Velha e adentrava no governo ditatorial de Getúlio Vargas, e o segundo saía do governo de Gerardo Machado para, após a Revolução de 1933, entrar na ditadura de Fulgêncio Batista, que durou cerca de 25 anos.



## **2. BRASIL, A TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX: ANTECEDENTES DA SEMANA DE ARTE MODERNA E A QUESTÃO DA BRASILIDADE**

Os acontecimentos políticos, econômicos e sociais no Brasil ao longo do século XIX impactaram significativamente a produção artística das primeiras décadas do XX. A chegada da família real e da Corte portuguesa no Rio de Janeiro em 1808 foi um momento que promoveu a Abertura dos Portos na colônia, bem como “[...] uma grande transformação política, econômica e cultural” (PEREIRA, 2010, p. 59). Esse evento praticamente encerrou com o pacto colonial e colocou o Brasil dentro do contexto econômico capitalista europeu. A missão francesa chegou alguns anos após, em 1816, e D. João instaurou a Academia Imperial de Belas Artes no Brasil, que abriu oficialmente e começou a funcionar de forma regular em 1826<sup>2</sup>. Segundo Pereira (2010), estava atrelado ao pensamento da época que a fundamentação cultural era “[...] indispensável a formação de uma elite local, segundo os parâmetros iluministas” (p.59). Desse modo, essa instituição teve grande importância tanto para o ensino, quanto para a movimentação do “mercado” artístico ao longo do século XIX no Brasil.

A instauração dessa instituição de ensino na colônia trouxe diversas mudanças no cenário artístico e para a formação dos artistas. Esta, “[...] ampliou os horizontes das artes plásticas no País, criando um novo estatuto para o artista, fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo o repertório temático” (PEREIRA, 2010, p.62). Outro fator que cabe ser ressaltado está relacionado a produção desses artistas, que atrelaram o Estado ao discurso oficial. A instituição era mantida pelo mesmo; entretanto, “[...] naquele momento em que não existia ainda no país um mercado para consumo das artes, o patronato do Estado foi de vital importância para o seu desenvolvimento” (PEREIRA, 2010, p.62), conferindo certa notoriedade ao governo pelo fomento artístico. Esses e outros aspectos fizeram com que a Academia Imperial de Belas Artes passasse a ser a principal instituição de arte no Brasil durante esse período. Pereira (2010) afirma que ela se tornou o centro principal para a arte durante essa fase e, como consequência, atraiu para o Rio de Janeiro, então capital, alunos e artistas das diversas províncias da colônia.

---

<sup>2</sup> O decreto de criação é datado de 1816, sendo sua denominação original Escola Real de Artes e Ofícios. Passando a ser designada Academia Imperial de Belas Artes em 1824.

A Independência foi proclamada por D. Pedro I em 1822 e esse se converteu em imperador do Brasil. Nessa mesma década, é realizada a primeira constituição do país, a Constituição de 1824, que trouxe consigo o Poder Moderador<sup>3</sup> e teve vigência durante todo o Império. O Primeiro Reinado e o período da regência foram marcados por serem considerados momentos de crise, principalmente no cenário político e econômico. No entanto, é ainda durante essa segunda etapa que a economia vai ser consolidada com o café, que se torna o principal produto econômico brasileiro e continuará sendo até a Primeira República. O segundo reinado ocorreu com a ascensão de D. Pedro II e foi marcado pela consolidação do Império, bem como do cultivo do café, que passou a ser o principal produto exportado pelo país. Pereira (2010) ressalta que esse momento no qual temos D. Pedro II no poder é “[...] um período de grande importância na consolidação do Brasil como nação. Alguns fatores definidores foram aí instituídos, desenhando um perfil que perduraria, em muitos casos, para além da República” (p.71). Dentre esses fatores, podemos enfatizar o modelo econômico voltado para a exportação agrária e para a importação de produtos dos países já industrializados, além da concentração da “[...] riqueza do país nas mãos de uma elite formada por grandes proprietários de terras e de escravos” (PEREIRA, 2010, p.71), que foi possibilitada por meio do crescimento da economia cafeeira e do contraditório pensamento cultural da elite e do Imperador. Estes eram pautados em ideais liberais, assim como afirma a autora:

[...] o Imperador e boa parte dessa elite encontravam-se identificados com os ideais liberais, dependentes dos valores burgueses, que são cultivados em viagens frequentes à Europa e com a importação regular de toda sorte de objetos - desde livros, objetos de arte e utensílios do cotidiano até projetos completos de implantação de transportes ferroviários, de serviços urbanos de iluminação, fornecimento de gás e água e de escoamento de esgotos, e de melhoria dos portos. (PEREIRA, 2010, p.71)

É a partir desse pensamento e desses aspectos que surgiu outro fator importante para a consolidação do Brasil como nação, no momento em questão, que esteve relacionado a criação de novas instituições e reformulação das antigas, tais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia de Belas Artes. Essas

---

<sup>3</sup> O Poder Moderador, chamado também de quarto poder, era exercido exclusivamente pelo Imperador, possuía o papel fundamental de impedir que os outros três poderes: Poder Executivo, exercido pelo Imperador e seus ministros de Estado; Poder Legislativo, composto por senadores e deputados gerais e provinciais; Poder Judiciário, formado pelos juízes e tribunais, entrassem em colapso e que um sobressaísse aos outros, sendo essa uma das formas de assegurar a estabilidade do Estado liberal e os direitos civis e políticos dos cidadãos.

instituições eram voltadas para o ensino e “[...] para a formação de uma elite intelectual e artística, capaz de garantir a inserção do país no panorama cultural internacional” (PEREIRA, 2010, p.72). Elas possibilitaram a criação dos aspectos culturais e imagéticos, bem como históricos da nação, por meio de discursos oficiais. Esse foi um dos principais projetos políticos financiados pelo Segundo Reinado, que fez parte do propósito da “[...] criação de símbolos nacionais e de formulação de um verdadeiro imaginário para a Nação então emergente” (PEREIRA, 2010, p.72) e que depois seria retomado pelos artistas modernistas.

Foi também durante o reinado de D. Pedro II que ocorreu a Guerra do Paraguai, acontecimento que é considerado o conflito militar mais sangüinário e importante da América Latina no século XIX. Os anos finais desse período histórico foram marcados por alguns acontecimentos, dentre os quais podem ser citados: a proibição do tráfico africano em 1850, seguido pela Lei do Ventre Livre de 1871. Contudo, a efetiva abolição da escravidão só foi assinada em 1888 pela Princesa Isabel, um ano antes da Proclamação da República. Esses episódios evidenciaram a crise do governo imperial, que era sentida nos diversos âmbitos inclusive no artístico. A Academia Imperial de Belas Artes era o principal centro de produção artística do Brasil nesse momento, porém, estava sofrendo com a falta de apoio do governo. Assim como afirma Cavalcanti (2007):

A Academia, instituição pública, dependia do governo federal para funcionar. Faltando o apoio do Estado desde 1887, o maior problema da Academia era a precariedade na qual vivia. Não eram apenas os estudantes que estavam insatisfeitos; os próprios professores se queixavam das condições de trabalho. Suas reclamações abrangiam desde as péssimas instalações (problemas de espaço, de má iluminação, a falta de uma bela vista, e o desgaste dos materiais que não eram repostos), passavam pelo despreparo dos alunos e alcançavam o meio social, considerado inapto para a apreciação das belas artes. (CAVALCANTI, 2007)

Essa insatisfação era notória em todas as esferas do cenário nacional, inclusive na Academia e foi crucial para que, pouco mais de um ano depois, todos esses acontecimentos estimulassem o crescimento do movimento republicano. Consequentemente, ocorreu o golpe militar que instituiu essa nova forma de governo.

É em meio a esses acontecimentos que ocorreram algumas das transformações do cenário artístico durante a passagem do século XIX para o XX. Segundo Pereira (2010), por volta de 1880, a Academia Imperial de Belas Artes passou por momentos de conflitos que envolviam professores, alunos e questões em torno da sua atualização e, com a chegada da República, “[...] foi transformada em Escola Nacional de Belas Artes, mas não houve, efetivamente mudanças substanciais em suas diretrizes de ensino” (PEREIRA,

2010, p.82). Esse momento é, também, marcado pelo início do conflito entre “modernos e acadêmicos”, uma vez que a Escola era vista como o espaço dos acadêmicos. Contudo, havia professores e alunos que se identificavam com as linguagens mais próximas ao que chamamos de modernas.

Antes de se relatar os acontecimentos que permearam o período da Primeira República, vale ressaltar um dos aspectos de grande notoriedade da Academia Imperial de Belas Artes: o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, que era conferido aos alunos com maior destaque em seus estudos. Tal prática permaneceu mesmo com a mudança de governo. O Prêmio acontecia no ensino de Belas Artes no Rio de Janeiro como modo de atender aos anseios dos artistas que buscavam aperfeiçoar sua formação na Europa. Assim como afirma Cavalcanti (2001/2002), os concursos foram realizados a partir de 1845, com algumas interrupções ao longo dos anos. Com a transformação da Academia em Escola Nacional, após a proclamação da República, o Prêmio de Viagem passou a ser oferecido duplicadamente, um para os discentes da antiga Academia e outro ao considerado melhor artista da Exposição Geral.

Esse projeto tinha o objetivo de proporcionar estudos no estrangeiro a um artista brasileiro, que era subsidiado pelo governo. A historiografia da arte no Brasil conferiu destaque para essas viagens que aconteceram para a Europa, uma vez que os alunos possuíam obrigações definidas pela instituição. Cavalcanti (2001/2002), afirma que “[...] o futuro pensionista era subvencionado pelo Estado e devia prestar contas de suas atividades aos professores brasileiros durante toda sua estadia na Europa” (p.70). Assim, os alunos tinham a obrigatoriedade de enviar trabalhos pré-definidos e cursar disciplinas em instituições oficiais. Naquele momento, como afirma Valle (2006), a Academia Julian era um dos meios de aproximação “oficial” desses artistas, com correntes mais inovadoras da arte que estavam acontecendo na Europa. Já os ateliês, as galerias e as exposições só passaram a ter reconhecimento como locais de ensino “oficiais” ao final do século XIX e início do XX, durante a Primeira República, quando os alunos deixam de ter a obrigação de seguir um curso oficial, como ocorria na Academia.

Outro aspecto que pode ser ressaltado era o intuito dessa formação dos artistas no estrangeiro. Segundo Valle (2006), durante o Império, o objetivo principal era complementar a formação do aluno da Academia. Porém, na República, isso se altera, pois, os artistas formados aqui tinham excelente capacidade. Desse modo, a formação dos artistas brasileiros na Europa durante a Primeira República passou por um momento de

transição importante, no qual “[...] a maioria dos pensionistas optou por frequentar os chamados *ateliês livres*” (VALLE, 2006). Comumente chamados assim na época, essa categoria de ensino existia nas principais cidades da Europa. Tal metodologia foi relevante para as mudanças que aconteceram no cenário artístico brasileiro no século XX, bem como para a Semana de 22.

O golpe militar republicano foi instaurado em 1889 e colocou um ponto final no Império brasileiro. Proclamado por marechal Deodoro da Fonseca, deu-se início ao período chamado de Primeira República que durou até a Revolução de 1930. Junto a crescente influência do pensamento positivista, os militares fomentaram “[...] um projeto de modernização do país, ancorado no binômio “ordem e progresso” [...]” (PEREIRA, 2010, p.81). Esse passou a ser o lema presente na bandeira brasileira republicana, igual a qual conhecemos nos dias de hoje. Ademais, Pereira (2010) afirma que eles defendiam a importância da atuação do Estado para o possível fomento “científico e tecnológico” dentro desse projeto. Desse modo, o Império do Brasil<sup>4</sup> passa a ser chamado de Estados Unidos do Brasil e tem sua segunda Constituição elaborada em 1891. Esta conferia maior autonomia aos estados e transformava o país em uma república presidencialista. Contudo, o voto e o direito a candidatura política só eram permitidos aos homens letrados. Esse momento ficou conhecido como da política do café-com-leite, cuja a representatividade presidencial ficou restrita as oligarquias agrárias de São Paulo e Minas Gerais. O cenário econômico demandava mudanças e, com o término da escravidão, fazia-se necessária uma nova configuração na mão de obra de trabalho, assim como afirma Pereira (2010)

[...] a própria economia do café necessitava de atualização, superando o trabalho manual e escravo para incorporar procedimentos mecanizados, utilizando preferencialmente mão-de-obra mais especializada, assalariada e em geral captada entre as crescentes levas de imigrantes. (PEREIRA, 2010, p.81)

No entanto, em vez dos antigos escravos tornarem-se essa mão de obra assalariada, os donos de terras passaram, incentivados por uma política do governo de branqueamento da população<sup>5</sup>, a contratar imigrantes brancos que chegavam dos mais diversos locais do mundo. O processo imigratório marcou a história do Brasil durante a

---

<sup>4</sup> Nome oficial do país, instituído pela constituição de 1824.

<sup>5</sup> Tal iniciativa, foi pautada em teses eugenistas e quando olhadas sob perspectivas contemporâneas, podem ser consideradas como racistas. Sendo possível afirmar, que esse projeto trouxe impactos significativos e em grande maioria, negativos, a população negra do Brasil. Essa, que passou a ser cada vez mais marginalizada, tendo como consequência diversas situações desfavoráveis que atualmente, são sentidas e vivenciadas pela referida população.

transição dos séculos XIX e XX e, conseqüentemente, gerou mudanças nos aspectos culturais do país.

Essas e outras transformações ocorreram durante a República Velha; entretanto, não houve nenhuma que modificasse a economia de forma estrutural. A partir de tal aspecto, a modernização que era almejada pelos governantes desse momento foi alcançada por outros meios. Tais aspectos foram concretizados, como destaca Pereira (2010), “[...] sobretudo na reforma das cidades, na implantação de uma ampla rede ferroviária cortando grandes extensões do país e na composição de uma população com maior diversificação social e étnica” (p.82). Isso ocasionou, também, um crescimento significativo para o cenário artístico brasileiro, principalmente em relação a produção de pinturas decorativas. Segundo Valle (2010), esse acontecimento é uma das conseqüências do movimento de divulgação dos trabalhos decorativos em outros centros artísticos no mundo, tais como Alemanha e França. Também era uma forma do governo de mostrar visualmente o processo da modernização, pois este estava marcado pela instabilidade política. Diversos edifícios públicos foram construídos ou reformados e neles, a arquitetura, a decoração dos seus interiores, a pintura e a escultura passaram a estar associadas e eram utilizadas para a realização de uma “arte oficial”, de legitimação desse discurso para o Estado.

Como afirma Pereira (2010), na transição do século XIX para o XX, “[...] ocorre realmente entre os artistas brasileiros uma ânsia de atualização” (p.83). Essa ânsia pode ser identificada essencialmente no campo da pintura. Essa técnica absorveu, até a chegada das vanguardas, as mais diversas tipologias e movimentos que fervilharam na Europa, com maior enfoque na França, que era o principal destino de nossos artistas e considerada o centro artístico mundial desse momento. Pereira (2010) ressalta que, nas primeiras décadas do século XX, por causa dessa influência, “[...] alguns artistas avançam na incorporação das linguagens modernas [...] fazendo experimentações principalmente com o expressionismo e o fovismo” (p.89). As outras linguagens continuaram sendo permeadas pelo repertório neoclássico, bem como a escultura, sofrendo maiores alterações apenas por meio dos artistas considerados como modernos, dentre os quais podemos citar Victor Brecheret e Vicente do Rego Monteiro.

No início do século XX, houve um acentuado processo de industrialização e modernização das cidades, que resultou em diversos problemas nos centros urbanos ocasionados pela falta de planejamento das cidades. Dessa maneira, o crescimento

desordenado das cidades e de sua população trouxe diversos problemas sanitários que culminaram em frequentes epidemias, pois “[...] a infraestrutura existente não atendia às necessidades de moradia, de circulação e de prestação de serviços de educação e saúde à população” (PEREIRA, 2010, p.91). Com todas essas questões envolvendo a saúde pública, foram realizadas medidas para melhoria do saneamento básico. Nesse contexto, a reforma e modernização urbana foram aspectos que tiveram atenção do governo. É durante a República que são feitas essas mudanças, algumas delas radicais, pautadas nas cidades europeias e essencialmente em Paris.

Cabe ressaltar que, ainda durante o Império, houve projetos voltados para a inovação das cidades; no entanto, foi por meio do governo republicano que eles se tornaram significativos e prioritários. O Rio de Janeiro e sua imagem passaram a ser uma preocupação e, por conseguinte, foi realizada uma grande reforma na capital entre 1902 e 1906. Esse pensamento de modernização se estendeu para diversas cidades do país, como o caso de Minas Gerais, com a fundação de Belo Horizonte, e de São Paulo, que foi completamente reformada para acomodar a elite cafeeira da época. Pereira (2010) ressalta que a modernidade conferida à cidade de São Paulo ocorreu devido ao seu desenvolvimento econômico durante esse momento, de modo que:

[...] o crescimento da economia cafeeira formou uma elite identificada com o progresso tecnológico e interessada no investimento em infraestrutura para a indústria – fator decisivo para o crescimento acelerado da cidade e para o pioneirismo que futuramente, a partir da década de 1920, demonstraria no ambiente artístico. (PEREIRA, 2010, p.94)

Esse processo é de suma importância para a compreensão do cenário artístico que se afirmou na cidade ao longo de todo o século XX e é um dos fatores essenciais que deram abertura para a Semana de Arte Moderna de 22.

Durante as suas primeiras décadas do século XX, o país passou pela adaptação as mudanças de governo, com a política deixando o Império e abarcando a República. Amaral (2010) relata que são diversas as produções literárias que retrataram as problemáticas que caminharam junto com essa mudança no cenário nacional. Desse modo, “*Os sertões* de Euclides da Cunha foi um despertar para a problemática social nacional, assim como, em sua devida proporção, a temática de *Canaã*, de Graça Aranha” (p.51). Contudo, em outras linguagens, como nas artes plásticas e na poesia “[...] o modelo era ainda, no assunto como na forma, acentuadamente europeu” (p.51). Entretanto, as novas preocupações com a luz que havia entre os artistas europeus tiveram sua efervescência no final do século XIX e chegaram aos pintores brasileiros no começo do

XX. Artistas como Artur Timóteo da Costa e Eliseu Visconti são reconhecidos pela utilização dessas novas tendências em suas obras realizadas principalmente nas décadas de 1910 e 1920.

Segundo Amaral (2010), muitos personagens inseridos no contexto artístico nesse momento possuíam uma formação mais tradicional e “[...] apontavam como arte brasileira autêntica aquela realizada sob a égide dos mestres da Academia” (p.57). Contudo, foi nas primeiras décadas do XX que diversos intelectuais fizeram alusão a necessidade de uma arte de cunho “nacional”. Podem ser citados: Gonzaga Duque, que “[...] em 1908 já manifestava certa inquietação em relação a uma arte “importada” e uma definição de nossos artistas em relação ao nacional” (p.66); Oswald de Andrade que, em *O Pirralho*, de 1915, demonstrava tal aspecto por meio da sua fala do seria uma “pintura nacional”. Almeida Júnior foi identificado como seu precursor, sendo que “[...] Oswald já assume, antes mesmo da exposição de Anita, de 1917, seu lugar incentivador da renovação das artes no Brasil. Conclamava assim os jovens artistas a uma conscientização do nacional” (p.67). Por meio desse discurso, ele incitou aos artistas a utilização de aspectos relacionados ao país, à cor, à luz e aos novos processos de modernização das cidades para que fosse realizada essa arte.

Essa modernização que foi mencionada por Oswald de Andrade acontecia de forma efervescente na cidade de São Paulo e é considerada por Amaral (2010) como “[...] a mola fenomenal que daria a São Paulo o entusiasmo e a vibração necessários à liderança na renovação das artes no país [...]” (p.68). As transformações que ocorreram na cidade e seu processo de renovação e modernização trouxeram novas perspectivas que reverberaram em sua expansão e industrialização. Nesse momento, como ressalta Amaral (2010), não havia integrante da burguesia que não possuísse uma chácara, casa ou projeto em São Paulo. Assim, neste período, as descrições da cidade eram repletas de elogios voltados a sua arquitetura e a sua beleza. Os *boulevards*, jardins e monumentos, o seu desenvolvimento urbano, aspectos relacionados ao seu esgoto, ao calçamento, aos edifícios, a energia elétrica e a sua rede de bondinhos (principal meio de transporte público das grandes cidades na época) eram alguns dos aspectos para a sua valorização. O crescimento da cidade, em conjunto com o avanço econômico e com o nacionalismo em ascensão devido ao conflito bélico, “[...] por meio dos resultados da industrialização paulista, somados à inexistência de escolas oficiais de arte, construíram um ambiente



propício para fazer da capital paulista um centro de renovação cultural” (p.75), renovação esta que está ligada ao evento de 1922 e à busca da brasilidade.

A influência internacional estava, também, presente na arquitetura, marcada no Rio de Janeiro pelo ecletismo e pelo neoclassicismo em São Paulo. Segundo Amaral (2010), este fato ocorreu devido aos diversos aspectos que abarcavam a industrialização da capital paulista. A abolição da escravidão e a chegada de imigrantes em quantidades significativas contribuíram para essa tendência que foi estabelecida entre “[...] as primeiras residências na cidade dos grandes fazendeiros, bem como os principais edifícios públicos” (p.57). No entanto, foi em São Paulo que foi identificado o surgimento do nativismo na arquitetura do país. Assim como afirma a autora, foi por meio da campanha iniciada em 1914, por Ricardo Severo, “[...] com a conferência “A arte tradicional brasileira”, realizada sob os auspícios da Sociedade de Cultura Artística” (p.75). Desse modo, diferentemente das nações beligerantes onde o nacionalismo tomou as formas mais agressivas do patriotismo, nos países mais afastados desse cenário, como é o caso do Brasil, “[...] o sentimento nativista exprimiu-se nas artes por uma volta aos assuntos nacionais” (p.76). Nesse momento, São Paulo apresentou uma mescla não apenas de estilos na arquitetura, como também de nacionalidades, pois atraiu a grande maioria dos imigrantes devido ao seu crescimento.

Deste modo, houve uma preocupação “[...] em chamar nossa atenção para a relação entre a nossa arte colonial dos séculos XVIII e XIX e a arquitetura portuguesa” (AMARAL, 2010, p.77). Esses estilos foram defendidos, recuperados e utilizados para a realização de uma arte “nacional”, como reflexo desse nativismo emergente, podendo ser observados na arquitetura, uma vez que o neocolonial foi “[...] baseado em estudos, não das edificações portuguesas, mas daquelas aqui realizadas” (p.78), consequentemente trazendo modelos europeus, então modificados pelos aspectos nacionais. Cidades como Ouro Preto e Tiradentes fizeram parte dessa busca e foram utilizadas, posteriormente, pelos modernistas como forma de inspiração. O neocolonial foi, também, muito realizado nos diversos pavilhões que compuseram a exposição do Centenário da Independência, que ocorreu no Rio de Janeiro. Como afirma Amaral (2010):

[...] o neocolonial recebe essa denominação de forma muito relativa: ou seja, é neocolonial na medida em que ao importado recente como estilo se incorporam detalhes – ornamentais sobretudo – daquilo que chamamos de “nosso” por ser de mais remota importação. (AMARAL, 2010, p.86).

Os ornamentos que eram acrescentados remetiam aos aspectos nacionais, sendo esses também das outras nacionalidades que compunham a sociedade paulistana do momento em questão.

Por sua vez, as esculturas eram empregadas sobretudo nos monumentos históricos. A transformação urbana da cidade, as alamedas, as avenidas e os *boulevards* trouxeram consigo esculturas que não retratavam as questões políticas e/ou sociais da época, nem refletiam ainda as tendências das artes plásticas europeias. Amaral (2010) ressalta que o Rio de Janeiro como capital do país era também “[...] o centro de uma arte oficial a serviço dos governantes, seja do Império ou, como já no início do século, da República” (p.88). Diferentemente, a cidade de São Paulo teve sua obra de embelezamento como consequência da “[...] lógica da prosperidade do Estado e do início da concentração populacional urbana, a estatuária e a escultura começaram a ser solicitadas, sobretudo na segunda década do século XX” (AMARAL, 2010, p.88), tanto para construções públicas, quanto para ornamentação da cidade. Ou seja, não havia uma tradição escultórica, nem artística em São Paulo, sendo este um dos principais aspectos que possibilitaram a abertura estética e ideológica para o desenvolvimento da arte moderna nessa cidade. No entanto, em ambas as cidades, os artistas estrangeiros com tendências mais convencionais ainda eram os preferidos pelo público da época.

No âmbito da pintura, segundo Amaral (2010), os acontecimentos “[...] não assinalariam senão, alguns registros, prenúncios do movimento de renovação que se instauraria a partir da exposição de Anita Malfatti” (p.92). Já ocorriam exposições individuais na cidade de São Paulo, de maior ou menor visibilidade, mas, em grande maioria, eram de artistas estrangeiros. Outro evento importante foi a presença de Lasar Segall em 1913 com uma exposição no Brasil. Segundo Luz (2010), por meio de critérios cronológicos, esta exposição foi a nossa primeira mostra moderna. Por meio da recomendação do senador Freitas Valle, Segall realizou exposições em São Paulo e em Campinas e, a partir de 1923, se fixou no Brasil. Em 1914, como ressalta Amaral (2010), Anita realizou sua primeira exposição no país, depois de seu regresso da Alemanha após a conclusão de seus estudos.

Outros aspectos que cabem ser ressaltados são a falta de críticos de arte, de estudos sobre a crítica de arte e o fato de que não havia nenhum museu apenas de arte. A falta desse espaço era suprida por espaços informais, dentre os quais podemos citar a Villa Kyrial. As mostras dos artistas eram realizadas em meio a um ambiente indiferente e

desinteressado pela renovação artística. Amaral (2010) afirma que a arte dos salões era “[...] por excelência, a arte patrocinada por Freitas Valle, mecenas das reuniões da famosa Villa Kyrial” (p.97). O referido local definia bem o cenário cultural da época, como ressalta a autora:

Lá centralizava-se, de certa forma, o mundo intelectual e artístico de São Paulo, assim como era ponto de reunião de artistas e jornalistas de passagem por nossa capital. O senador gaúcho recebia às quartas-feiras, casa aberta para poetas, amigos e pintores. Discutia-se, ouvia-se música, havia regularmente conferências sobre literatura, história, arte. O apogeu de seu salão foi, sem qualquer dúvida, a segunda década do século. Aos domingos, no salão do subsolo, o almoço era a convite, nunca em número superior a cinquenta. Sua adega era a melhor de São Paulo. (AMARAL, 2010, p.99)

Inserida nesse contexto artístico, a Exposição de Anita Malfatti que ocorreu em 1917 foi um dos acontecimentos de grande importância para o desenvolvimento da Semana de Arte Moderna de 1922, sendo considerada como o marco inicial da arte moderna brasileira. Como afirma Luz (2010), Malfatti teve sua formação “[...] principalmente, em Berlim, a partir de 1910, quando iniciou o curso na Academia Real de Belas Artes” (p.99). Foi por meio de sua formação na Europa que a artista entrou em contato com o que estava ali sendo produzido e, portanto,

É lá que toma contato com a vanguarda europeia e se entusiasma com as obras de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse e Picasso, dentre outros mestres da pintura. A partir daí seu olhar já não seria o mesmo e sua mão deixaria de seguir as regras acadêmicas procurando registrar de forma própria e individual sua visão do mundo. (LUZ, 2010, p.99).

A exposição durou de dezembro de 1917 até janeiro de 1918 e, em um primeiro momento, segundo Luz (2010) “[...] sofreu repercussão positiva, sendo que 11 dos 53 trabalhos apresentados foram imediatamente vendidos” (p.100). No entanto, isso mudou devido ao “[...] escândalo gerado em torno a ela com o artigo ‘Paranoia ou mistificação’, de Monteiro Lobato, que atacava violentamente a jovem artista no ‘Estadinho’, órgão de *O Estado de S. Paulo* [...]” (AMARAL, 2010, p.99). Intitulada como “A propósito da Exposição Malfatti”, esta crítica retratava a mentalidade intelectual da época, bem como a visão de seu autor, na qual “[...] demonstrava todo o seu vigor reacionário contra os princípios do modernismo que, em seu entender, era apenas um movimento caricatural da cor e da forma [...]” (LUZ, 2010, p.100), como também, via as obras com o único intuito de desnortear e apavorar o público.

Esse acontecimento foi de grande repercussão e importância para o momento e proporcionou respostas favoráveis ao modernismo e a artista, de como que “[...] congregou uma quantidade de intelectuais e artistas na defesa de Anita – em verdade, na

defesa daqueles ideais estéticos que ela representava, propiciando, com isso, o seu surgimento” (LUZ, 2010, p.100). Depois desse episódio histórico, a partir de 1919, Brecheret, Anita e Di Cavalcanti juntaram-se e tornaram-se “[...] a trinca estimuladora da renovação das artes, fundamentais responsáveis, os três, pelo movimento de eclosão da Semana em manifestação antiacadêmica” (AMARAL, 2010, p.102). Dessa maneira, esse evento marcou o modernismo brasileiro e, em 1921, falavam acerca de um novo momento dentro do campo das artes. Esses episódios trouxeram reconhecimento para as artes plásticas, como a principal incentivadora do movimento modernista.

Outras figuras que são protagonistas desse momento são Mario e Oswald de Andrade. Esses intelectuais foram imprescindíveis para a divulgação e promoção da arte moderna. Amaral (2010) afirma que “[...] no plano teórico da divulgação dos novos movimentos das artes visuais, a liderança incontestada por sua ação estimuladora e informativa coube aos dois Andrades, Mário e Oswald [...]” (p.16), ambos possuindo uma atuação destacável durante os anos 20, antes, no decorrer e depois da Semana de Arte Moderna de 1922. O Centenário de nossa Independência foi o responsável por estimular diversas comemorações e novas obras nas diversas linguagens artísticas. Esses intelectuais foram inspirados pela remodelação e modernização das cidades de São Paulo e como ressalta a autora, se transformaram em poetas da cidade:

Mário, em *Pauliceia desvairada*, uma ode ao progresso da cidade que se metropoliza, e no Oswald de *Os condenados*, um amor entranhado à cidade que palmilha quarteirão por quarteirão, captando toda a atmosfera de um centro em ebulição em seus diversos bairros. (AMARAL, 2010, p.75)

Como consequência da comemoração do Centenário da Independência do Brasil, ocorre em 1922 a Semana de Arte Moderna. Luz (2010) relata que esse episódio foi considerado por muitos historiadores como “[...] o efetivo marco inicial do modernismo brasileiro [...]” (p.101). Ele representou o início de um novo momento não somente no que diz respeito ao cenário artístico. No entanto, se deve levar em consideração que esse evento foi “[...] um movimento restrito a um grupo de artistas e intelectuais, em sua maioria paulistas [...]” (LUZ, 2010, p.101), sendo considerado por muitos um evento das elites. Desse modo, Amaral (2010) reconhece que “[...] a outros que afirmam que a Semana teve importância menor por ter sido elitista e seu recado ter sido dado de cima para baixo [...]” (p.17), ou também porque “[...] salvo exceções, os modernistas viviam de rendas, estudaram na Europa, onde desenvolveram suas inquietações às suas próprias custas ou graças a bolsa do Governo do Estado” (AMARAL, 2010, p.18). Esse evento foi realizado e frequentado por uma parcela específica da população da época e, como é

possível observar, a grande maioria era de intelectuais e pessoas letradas com boas condições financeiras.

Porém, esses aspectos não fizeram com que tivesse menos importância, uma vez que esse evento proporcionou o debate acerca dos movimentos que estavam em voga na Europa e passavam a fazer parte da linguagem de diversos artistas nacionais, bem como de Anita. No entanto, segundo afirma Amaral (2010), se comparado às obras realizadas no contexto internacional, pouco havia de “moderno” no que foi apresentado. Dessa maneira, “[...] das telas de Anita Malfatti e John Graz, a literatura de 1922 e as obras apresentadas no Teatro Municipal estavam muito distantes daquilo que se poderia denominar como ‘vanguarda’ do tempo internacional” (p.16). Contudo, por mais que as obras apresentadas não estivessem diretamente relacionadas às vanguardas, estas chocaram o público, como também “[...] estavam presentes, contudo, a inquietação, em sintonia com o país, e a percepção da necessidade de mudança” (p.16). Esses sintomas se apresentavam desde a mudança no cenário político, econômico e social nacional. Victor Brecheret e Vicente do Rego Monteiro possuíram destaque nesse momento, o primeiro que “[...] é logo reconhecido pelo grupo modernista que vê sua obra a fundamentação para as próprias ideias. A escultura de Brecheret torna-se o alicerce do próprio movimento” (LUZ, 2010, p.102), sendo este o artista que teve maior prestígio dentro do cenário da escultura durante a década de 20. Por sua vez, o segundo “[...] apesar de ter vivido a maior parte do tempo fora do país, deixou, no início de sua vida artística, uma obra de índole nacionalista [...]” (LUZ, 2010, p.103). Essa busca pelo nacional permearia a produção dos artistas desse movimento, tanto dos que fizeram parte do evento, como os que não participaram.

A projeção da Semana de Arte Moderna foi para além do âmbito cultural e de seus objetivos. Amaral (2010) reitera que tal aspecto fez com que a abertura obtida e seus benefícios sejam sentidos até hoje. Isso ocorreu, também, devido aos seus propósitos, pois os mesmos “[...] foram disseminados rapidamente através de posteriores viagens dos modernistas pelos demais Estados, com conferências, recitais, envio de revistas e livros” (p.19). Por meio dessa divulgação, os artistas conseguiram a afirmação do movimento em âmbito nacional. Como confirma Luz (2010), o movimento modernista “[...] ia se afirmando e chegando a outras partes do país. Iniciava-se um novo período estético, muito mais amadurecido: a década de 1930” (p.112). Isso possibilitou a continuação de seus propósitos que foram consolidados nos anos subsequentes. Ademais, as transformações e

realizações no campo da cultura e da educação permearam a construção do imaginário acerca do “nosso”, do que é “nacional”. Em São Paulo:

[...] essa irradiação, nas realizações culturais, fornece um resultado sedimentado na inauguração de novas escolas, como a de Sociologia e Política, em inícios de 30, nas pesquisas sobre as culturas indígenas e o folclore, na organização do Departamento de Cultura e da Biblioteca Municipal, na ampliação das fontes de informação com a organização da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo nos anos 30. (AMARAL, 2010, p.19)

Essas foram algumas das razões que podem ser citadas e que afirmam a relevância da Semana de Arte Moderna. Por mais improvisos e incoerências, ela é considerada como um espaço de abertura para a criação artística e para o pensamento nacional.

O ciclo econômico próspero perdurou até o final da década de 20 e coincidiu com o encerramento da República Velha, momento no qual os cenários político e econômico passaram por grandes mudanças. A transição secular foi um momento marcado pelo “[...] esforço de atualização estética nas artes plásticas e pelo ímpeto de modernização no urbanismo e na arquitetura [...]” (PEREIRA, 2010, p.96). A economia cafeeira foi se esgotando e, em meio a essa crise, surgiu “[...] o questionamento do modelo político e a demanda por um investimento mais consistente na industrialização” (PEREIRA, 2010, p.96). Esses aspectos trouxeram mudanças na concepção da modernização do país e da modernidade das artes, de modo que o movimento modernista incorporou esse discurso nacionalista. Esse foi tema de diversas obras dos protagonistas desse movimento que abrangeu todos os âmbitos da arte.

O nacionalismo emergiu no cenário brasileiro e foi visto como uma das consequências da Primeira Guerra Mundial. Amaral (2010) afirma que ele também foi influenciado pela “[...] gradativa industrialização do país e de São Paulo, em particular” (p.13). Esse nacionalismo teve como consequência uma “[...] consciência criadora nacional: voltar-se para si mesmo e perceber a expressão do povo e da terra sobre a qual ele se estabeleceu” (p.13). Esse acontecimento foi um dos aspectos que fizeram com que as movimentações culturais e político-sociais contribuíssem para o acontecimento da Semana de 1922. Tal evento ganhou cada vez mais notoriedade devido ao seu caráter voltado ao “nacional” e pelos acontecimentos ao longo da década de 1920, que mostravam a insatisfação com o governo. É possível ressaltar a Revolta do Forte de Copacabana em julho de 1922 e dois anos depois, em 1924, a revolução de São Paulo. Tais acontecimentos envolveram, também, os modernistas e fizeram com que ânsia de se afastar do passado e seguir em busca de novos momentos para o país aumentasse.

Aos anos que sucedem esses acontecimentos, cabe ressaltar 1929, ano da quebra da Bolsa de Nova Iorque. A década de 1930 tem início em meio a uma crise internacional que atinge diversos países, inclusive Brasil e Cuba. No Brasil, essa crise causou a falência dos fazendeiros paulistas, que eram os principais protagonistas econômicos e políticos. Como consequência, ela provocou a Revolução de 1930, marcando o fim a República Velha e trazendo uma sucessão de episódios que marcaram a história brasileira, assim como afirma Luz (2010):

[...] provocaria o desencadear de muitos acontecimentos – tais como a fundação do Partido Facista (1930), a Revolução Constitucionalista em São Paulo (1932), o manifesto da Ação Integralista Brasileira (1932), a Aliança Nacional Libertadora (1935) e a Intentona Comunista (1935), coroando com o Golpe de Estado, em 1937, ano em que Getúlio Vargas funda do Estado Novo e inicia seu governo ditatorial que iria se estender até 1945. (LUZ, 2010, p.112).

Esses acontecimentos têm relação direta com questões nacionalistas. Tais questões foram abordadas em parâmetros políticos e socioeconômicos e fizeram com que a preocupação social se sobressaísse cada vez mais. Esses novos caminhos tiveram reflexos no âmbito cultural e artístico, bem como se tornaram destaque para os artistas modernistas, sendo essa temática marcante para a geração seguinte do modernismo brasileiro.

### 3. CUBA, A TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX: ANTECEDENTES DA EXPOSICIÓN DE ARTE NUEVO E A QUESTÃO DA CUBANÍA

Durante os processos de independência que estavam ocorrendo pela América Latina, a ilha de Cuba foi também influenciada e, desse modo, passou por revoluções internas. Pini (2000) relata que foi a partir de 1868, após algumas tentativas que não foram tão efetivas, que a revolução de independência se consolidou. Carlos Manuel de Céspedes protagonizou o movimento, ele que “[...] *creó una junta revolucionaria, se recluto un ejército patriótico y en el Oriente comenzó la lucha, a la que se plegaron caudillos de otras regiones de la Isla*” (PINI, 2000, p.27), sendo o principal responsável pela proclamação da *República en Armas* de 1869, quando o país conseguiu sua primeira constituição e Céspedes se tornou presidente. No entanto, esse foi só o começo de uma luta que durou dez anos e que obteve o apoio de diversos dos recém-emancipados países latino-americanos.

Esse processo conhecido como *Guerra de los Diez Años* terminou em 1878 por meio do *Pacto de Zanjón*, conferindo a autonomia de Cuba, mas não sua independência. Este pacto também concedia a liberdade apenas aos escravos *mambises*, que faziam parte do exército que lutava pela causa. Desse modo, o documento não contemplava nem a independência, nem a abolição plena da escravidão. Em vez dos problemas que estavam ocorrendo terem sido atenuados pelo governo, esses foram potencializados. Segundo Pini (2000), “[...] *1895 fue un año clave y la crisis política estalló*” (PINI, 2000, p. 27). Tal fato gerou descontentamento, mas foi favorável para o processo emancipatório. É a partir disso que José Martí, “[...] *fundador del Partido Revolucionario Cubano, fue el impulsor de una nueva guerra independentista para terminar con el colonialismo en Cuba*” (PINI, 2000, p.27). Em meio as diversas ideologias políticas existentes durante esse cenário, Martí acreditava que só por meio da revolução eles conseguiriam a independência de forma efetiva. Dessa maneira, a autora, afirma que:

*El movimiento fue planeado con apoyo interno y desembarcos desde el exterior, llegando Martí y los principales jefes a territorio cubano en el año de 1895. La situación económica de las Isla, la profunda crisis azucarera y tabacalera, ayudó a incrementar el descontento social y favorecer los planes revolucionarios.* (PINI, 2000, p.28)



Contudo, após um mês da chegada de Martí a Cuba, ele foi baleado e faleceu durante um combate. Mesmo assim, por mais que o movimento tenha perdido seu idealizador, a luta continuava.

Em meio a esse processo, o interesse dos Estados Unidos pela região do Caribe vinha crescendo gradativamente, um país que, após “[...] *completada la expansión territorial interna, comenzó a concretar una política expansionista en la que la región caribeña jugaba un papel clave para sus intereses estratégicos*” (PINI, 2000, p.28). Não contentes com a explicação espanhola sobre a explosão de seu navio de guerra chamado *Maine*, ancorado em *La Habana*, os Estados Unidos declararam guerra contra a Espanha em 1898. Essa decisão contou com o apoio público norte-americano e, após seis meses, teve seu fim por meio do Tratado de Paris de 1898. Cuba e Porto Rico se tornaram independentes, embora os Estados Unidos passassem a ter o poder de interferir na região, como então almejado.

Dessa forma, Pini (2000) ressalta que, além do processo de independência de Cuba ser tardio<sup>6</sup>, ele não significou uma independência de fato, uma vez que sua política interna e externa estava em diversos aspectos atrelada aos interesses norte-americanos. Cuba passa a ter uma relação muito particular, tanto política quanto econômica com seu país vizinho, tornando-se um protetorado. Tal situação contou com o apoio da burguesia urbana de ambos os lados e perdurou até 1901, ano em que foi aprovada “[...] *una Constitución que preveía mediante la firma de la Enmienda Platt, el derecho de EEUU de intervenir en los problemas internos e internacionales de Cuba*” (PINI, 2000, p.28). Assim, os Estados Unidos passaram a ter o poder de intervir nas relações exteriores e fiscais de Cuba e também, caso julgassem necessário, de intervir na política interna.

Cuba adentrou em um processo neocolonialista e, por meio do *Tratado de Reciprocidad Comercial de 1903*, foi facilitado o controle dos Estados Unidos sobre o mercado interno da ilha. Foi nesta época que também fora aprovada a construção das bases norte-americanas da *Bahía Honda* e de *Guantánamo*, a primeira dissolvida posteriormente por pressão social e a segunda ainda existente no país até os dias de hoje, como parte do território americano. Foram realizados investimentos em diversos setores, “[...] *distribuídas em la industria azucarera, tabacalera y ganadera, em ferrocarriles,*

---

<sup>6</sup> Quando comparado aos outros países da América Latina, pode ser considerada tardia, já que este, foi o último país a conseguir sua independência da Espanha, em 10 dezembro de 1898.

*bancos, minas, teléfonos, etc. [...]”* (PINI, 2000, p.29), que eram mais voltados para o desenvolvimento econômico e urbano, mas que alcançam, também, a cultura e a educação.

A partir desse cenário, existia uma grande problemática envolvendo a construção de um novo modelo socioeconômico através de uma remodelação de seu sistema educacional, que se encontrava em uma situação complexa, uma vez que essa não era uma prioridade do antigo governo colonial. Llanes (2016) assinala que, em 1899, foi implementado um novo modelo de ensino (básico e superior) voltado principalmente para técnicas e práticas relacionadas ao desenvolvimento industrial, sendo pautado no pensamento positivista que teria grande influência nas gerações futuras. Em seus primeiros anos como nação independente, sob a influência dos Estados Unidos, o foco do novo governo era no avanço tecnológico e na modernização do país. Isso propiciou um ambiente de progresso que estimulou na população o interesse pelos estudos, abrangendo todas as camadas sociais, não somente na capital, mas também nas cidades interioranas espalhadas pelo país. Entretanto, assim como era na época colonial, Havana continuou sendo a sede da única universidade existente em Cuba, fazendo com que todos que quisessem obter formação avançada em qualquer área mudassem para a capital.

A remodelação de Cuba se fez necessária devido a independência precária a qual a Ilha foi submetida. Segundo Pogolotti (2007), as classes dominantes foram diretamente afetadas, pois herdaram um estilo de vida da etapa colonial, sendo substituído por uma via dupla que ocorreu por meio da *“[...]sustitución de la vieja oligarquía por una clase rica de arribistas y la penetración imperialista, que se adueña de tierras y trata de proponer, junto al dominio económico, una concepción diferente de la vida misma”* (POGOLOTTI, 2007, p.158). Essa nova burguesia urbana foi favorecida por esse regime político e, por isso, apoiava a sua continuidade. Pini (2000) ressalta que a oposição foi desarticulada. O *Partido Revolucionario Cubano* e seu jornal foram dissolvidos, assim como o exército que foi responsável pela independência do país.

Esse contexto no qual a “república” foi instaurada propiciou questionamentos acerca do regime que era considerado, por alguns, como neocolonial. Como afirma Pogolotti (2007), o anti-imperialismo passou a fazer parte cada vez mais da mentalidade do povo e, também a ser visto nas produções literárias desse momento. No campo artístico, ocorreu *“[...] una recuperación de valores del pasado que tiene sus puntos de*

*coincidencia obvios en las distintas expresiones de la creación*” (POGOLOTTI, 2007, p.159).

No mesmo período, Cuba enfrentou uma crise econômica açucareira que reforçou um cenário de incertezas e, com tal crise, se fez necessária a intervenção econômica dos Estados Unidos (PINI 2000). Foi um momento marcado pela gradativa organização sindical e pelo surgimento e difusão de distintas ideologias, dentre elas, algumas variações do socialismo. Para além do plano econômico, foram planteadas mudanças para a modernização do âmbito cultural e educacional, sendo promovida “[...] *una formación crítica entre jóvenes intelectuales contrarios al régimen imperante*” (PINI, 2000, p.30), jovens que cada vez mais entram em contato com a ideologia de Martí e das correntes socialistas internacionais, um processo que ganharia mais força na década de 1920.

Llanes (2016) ressalta que, mesmo com esse processo de remodelação da cultura e educação, o panorama das artes e das letras não sofreu grandes transformações. Ainda assim, foi possível superar o conservadorismo colonial ao qual estavam submetidas. Dentre as instituições artísticas que já existiam no período colonial e passaram por renovação, podemos citar a *Academia de San Alejandro* e a *Escuela de Artes y Oficios*. A estas, se junta uma nova instituição fundada em 1899: a escola de Engenheiros, Eletricistas e Arquitetos, vinculada à Universidade de Havana. Embora o plano de estudos da formação em Arquitetura concentrasse grande peso na formação técnica, também havia disciplinas especificamente artísticas que complementavam a formação do arquiteto. Assim, a autora também assinala que a Arquitetura continuou a ser considerada uma das Belas Artes e que, por muitas vezes, os arquitetos estendiam seu trabalho criativo a campos diversos, como o desenho, escultura, monumentos públicos, entre outros, além de serem, às vezes, membros de instituições artísticas e exercerem o papel de críticos de arte.

Por sua vez, a *Escuela de Artes y Oficios* passou por uma renovação e se transformou em um importante centro de formação de profissionais de nível médio, oferecendo uma série de ofícios e técnicas industriais aos jovens cubanos, contribuindo desta forma para o desenvolvimento da cultura visual. A *Academia de San Alejandro* teve, também, papel de grande importância na formação, na influência de tendências estilos dos artistas republicanos, em suas práticas e no “gosto” da população. Durante todo o século XIX até meados do XX, foram as principais instituições de ensino de arte do país. Antes delas, “[...] *se afirma la conciencia nacional en la obra de nuestros pensadores y*

*hombres de letras, la pintura permanece marginada*” (POGOLOTTI 2007, p.35). Portanto, essas entidades foram de grande valia para a formação e consolidação do cenário artístico local, influenciando não somente as gerações seguintes que ainda seguiam seus modelos tradicionais, mas também e as que buscavam renovação e seriam conhecidas mais adiante como “vanguardistas”.

A *Academia de San Alejandro* foi fundada em 1818 e, desde sua abertura, sempre ofertou ensino gratuito. Esta instituição esteve ligada à Sociedade Econômica de Amigos do país e, a partir de 1863, passou a ser administrada pelo Estado. Seus fundadores tinham maior foco nos ensinamentos das artes “úteis” para cubanos. Contudo, após ser incorporada pelo Governo, ela se direcionou para o ensino das “belas artes”, do mesmo modo que ocorria nas academias europeias, que serviam como modelos. Como afirma Pogolotti (2007), a *Academia* será responsável por “[...] *introducir en Cuba fórmulas traídas de lejos y ya vencidas en Europa. Al mismo tiempo vendrán, también de fuera, grabadores deseosos de observar nuestro paisaje y nuestras costumbres*” (p.35). Neste contexto, a partir dos anos 1880, as instituições de ensino de arte europeias se tornaram destino dos alunos cubanos como forma de complementação de seus estudos, em um processo similar ao que ocorria no Brasil com os prêmios de viagem.

Em 1878, Miguel Melero Rodríguez assume a direção da *Academia de San Alejandro*, sendo o primeiro diretor cubano da instituição. Rodríguez permaneceu no cargo por quase 30 anos e influenciou diversos pintores de diferentes gerações. Durante sua direção, foram instaurados na *Academia* os estudos do romantismo e do realismo, movimentos aos quais ele era simpatizante. Ademais, ele foi o responsável pela abertura da instituição ao ingresso de mulheres, acontecimento que se configurou como um marco ao possibilitar o futuro surgimento de várias artistas no âmbito acadêmico, como também a notoriedade de algumas delas ao longo do século XX. Mesmo com essa conquista, as alunas mulheres tiveram aulas diferentes por muito tempo, uma vez que havia disciplinas específicas que podiam frequentar, como as disciplinas de paisagem, e outras cujo acesso era vedado, como as aulas de modelo vivo. Tais regras mantiveram-se por muito tempo depois do falecimento de Rodríguez.

Em sua maioria, os docentes da instituição possuíam contato ao longo de sua carreira artística com a Europa e apresentavam influências da tradição artística italiana e francesa. Porém, se identificavam de forma mais direta com artistas espanhóis, com os quais muitos construíram laços de amizade. Entre os docentes da época, Llanes (2016)

destaca atuação de Armando García Menocal e de Leopoldo Romañach, associando o primeiro ao vínculo com a tradição e o segundo à vontade da inovação. Segundo a autora, Menocal era considerado um dos mais notáveis professores, até mesmo pelos vanguardistas, enquanto Romañach era visto como possuidor de um “*espírito renovador*”, pois realizava suas obras a aplicação da cor de modo diferente dos outros artistas acadêmicos, sendo essa característica, a técnica das cores, considerada por alguns de seus contemporâneos como seu mérito para a evolução da pintura cubana. Romañach fazia com que o ensino de desenho fosse rigoroso, além de possuir uma didática muito pessoal que consistia em ensinar enquanto pintava seus quadros (LLANES, 2016). Assim, ele permitia que seus alunos observassem como se dava a construção de seu quadro, como usava as cores e as mesclava e como proceder quando se errava. É possível destacar, também, a atuação de alguns outros docentes, como a de Ramiro Trigueiros, professor que propiciou o crescimento do interesse de alunos pelo campo da escultura, e de Adriana Billini, pintora de origem dominicana que exerceu grande influência dentro do ensino privado das artes plásticas em Havana por meio da academia *El Salvador* e também ministrou aulas na Universidade de Harvard a convite do governo cubano. Devido a sua notoriedade, foi a primeira mulher a ocupar uma cadeira de docente na *Academia San Alejandro*.

Sobre o processo de ensino e aprendizagem, a *Academia* enfrentava uma série de dificuldades e desafios, sendo uma dessas dificuldades a falta de fontes primárias, ou seja, de coleções públicas para que os alunos pudessem ter contato com as obras ao longo de sua formação. Esse aspecto incentivou a burguesia a complementar seus estudos no estrangeiro. Durante o período republicano, a burguesia cubana estava submetida ao imperialismo americano que não se restringia aos aspectos econômicos, mas englobava o âmbito cultural e artístico. Assim, Pogolotti (2007) ressalta:

*Proceden del exterior tanto los productos de consumo elaborados, como los patrones culturales. Los jóvenes de la burguesía terminan su educación en colegios norteamericanos o en los bilingües instalados en el país. Más tarde, Cuba será para ellos una playa, un lugar donde se desarrolla una actividad profesional, un club. No existe un mercado interno dela obra de arte. El artista no recibe de la clase dominante de aquel entonces ni el respaldo económico, ni el apoyo moral derivado del reconocimiento expreso de su existencia.* (POGOLOTTI, 2007, p.142)

O desenvolvimento de um público nacional e de um novo contexto para obra de arte mudou durante o decorrer da arte moderna. Contudo, ele ocorreu de forma mais efetiva somente após a reforma da estrutura social realizada com a Revolução de 1959.

Em um primeiro momento, a forma como foi abordada a temática nacional pelos professores da *Academia* se concentrava nos aspectos técnicos do ofício e tinha como inspiração os exemplos das Academias europeias. Conforme salienta Llanes (2016), essa geração de professores possuía um olhar que era capaz de ajustar apenas o que lhes rodeava e as fórmulas que conhecia, sendo essa capacidade a que passavam aos seus alunos. Assim, a problemática nacional ficou limitada pela reprodução da aparência externa ou de narrativas que tinham alguma relação com acontecimentos históricos mais recentes. Desde 1911, apareciam na imprensa textos que falavam sobre as vanguardas e nos quais diversos artistas se baseavam. Neste contexto, os estudos de alguns artistas não se limitaram a *San Alejandro* e às outras instituições cubanas. Segundo Llanes (2016), muitos destes artistas tiveram a chance de sair de Cuba e ter contato direto com o que estava sendo produzido na Europa pré e pós-Primeira Guerra Mundial. Muitas famílias da burguesia cubana mandaram seus filhos para estudar no estrangeiro, uma vez que era um modo de proteção, para que eles não fossem convocados para a guerra civil. Ao retornar para Cuba, muitos tornaram-se professores ou estudantes das instituições de arte nacionais.

No entanto, não havia ainda preocupações relacionadas a uma produção de uma pintura “cubana”. Esse aspecto tomou protagonismo somente com o avançar do século XX. Anteriormente não havia a percepção de que o nacional podia estar no modo de fazer a obra e não necessariamente, em sua temática. Como ressalta Pogolotti (2007), era necessário “[...] *conocer las conquistas de la vanguardia europea para poder, a su vez, intentar con mayor eficacia la recuperación de una realidad nacional*” (p.100). Esse cenário foi possível, principalmente, pelas trocas realizadas entre os artistas cubanos e os europeus em suas temporadas de estudos fora. Como também, pela busca de mudança dentro do cenário artístico e da plástica cubana. Durante o período republicano, tais elementos estavam voltados para “[...] *sus paisajes románticos y sensibleros, sus grabados hechos de observación pintoresca y superficial y las populares estampas de las cajas de tabaco. Y todo ello para una sociedad indiferente, consagrada a afanes materiales*” (POGOLOTTI, 2007, p.36). Essa situação sofreu maiores transformações somente a partir da geração de 1923.

Quanto à cadeira de artes visuais, esta normalmente não era escolhida pelos jovens mais ricos, que se direcionavam, em grande maioria, para as cadeiras de medicina ou engenharia. Desse modo, o comum para se tornar artista era começar a carreira pela

*Academia de San Alejandro* e depois, por meios próprios ou ajuda governamental, complementar os estudos em outros países, principalmente nos europeus. A Lei Geral de Pensão entrou em vigor em 1918 e foi destinada aos alunos que possuíam maior destaque dentro da *Academia*. Dentro do primeiro grupo de alunos selecionados, podemos destacar a presença de: María Ariza, Concepción Ferrant e Esteban Valderrama, que vieram a se tornar docentes da Academia, e Rafael Blanco, que passou a ter maior visibilidade em sua produção nos anos posteriores, sendo considerado um dos precursores da produção de arte moderna no país. Muitos desses jovens foram surpreendidos pela Primeira Guerra Mundial durante seus pensionatos e acabaram retornando a Cuba. Ao final do conflito bélico, eles regressaram à Europa para continuar os estudos que haviam sido interrompidos, retornando para casa definitivamente em meados de 1921. Nesse mesmo ano, Eduardo Abela foi para Europa, porém, por seus próprios meios. Dois anos mais tarde, viajou Wifredo Lam, após abandonar seus estudos em *San Alejandro*. Em 1925, seria a vez de Víctor Manuel realizar sua primeira residência fora do país. Esses artistas foram reconhecidos posteriormente pelas suas produções voltadas para uma linguagem moderna dentro da arte cubana.

Os artistas foram para diferentes países e tiveram períodos distintos de permanência, mas a grande maioria escolheu a Europa como destino. Para alguns deles, essas viagens serviram para consolidar o que haviam aprendido na *Academia*. Para outros, foi a oportunidade para desenvolver a percepção de que a arte era algo mais, que ia além da forma, sendo esse pensamento de uma parte considerável dos artistas, que se voltaram para a renovação e para as vanguardas. Por sua vez, a maioria das mulheres optou pelos estudos em Nova Iorque (LLANES 2016), dentre elas Amelia Peláez, Luisa Fernández e Isabel Chappotín. Houve, também, casos como o de Marcelo Pogolotti e de Carlos Enríquez, que realizaram todos os seus estudos de arte nos Estados Unidos.

Na Academia cubana, os primeiros protestos dos jovens estudantes que não compactuavam com as ideias de seus professores ocorreram de forma velada, por volta de 1920. Assim, alguns desses alunos abandonaram as aulas da *Academia* e seguiram por vias autodidatas. O caminho da modernidade se deu por meios variados e cada um encontrou seu modo de chegar e adentrar nesse contexto. De Juan (2006) ressalta que a pintura moderna inicia na ilha por volta de 1925 e “[...] igual que en otros países en esta época, la vanguardia estética se acerca a la vanguardia política” (p.126). Esse é um momento pautado por insatisfações nos diversos âmbitos da sociedade. Em 1926, a

*Academia* passa a ter novos rumos a partir de uma reforma curricular, que ocorreu devido a um escândalo envolvendo a tomada de decisões arbitrárias por parte do então secretário de *Instrucción Pública y Bellas Artes*, o que provocou revoltas e reações públicas. Desse modo, foi realizada uma comissão para que ocorresse a resolução de seus problemas, que vinham sendo delatados a algum tempo e até mesmo que haviam acarretado nos protestos estudantis de 1923. Esse movimento ocorreu como um reflexo do descontentamento com o governo de Machado, assim como ressalta Pogolotti (2007):

*Todo el movimiento social y político que se va gestando en Cuba lentamente a partir de la independencia, pero de manera mucho más evidente desde 1923 y del cual la actividad artística y literaria de esos años no puede ser separada, culmina en la lucha antimachadista que tiene, además un carácter anticolonialista definido y conciente.* (POGOLOTTI, 2007, p.102)

É durante esse momento, motivado pelo cenário e pelo comodismo ao qual estava submetido grande parte da burguesia, que segundo Pogolotti (2007), “[...] *se produce el primer batistato con la consiguiente reorganización de las fuerzas revolucionarias en condiciones harto difíciles*” (POGOLOTTI, 2007, p.102). Sendo assim, foi iniciada uma onda revolucionária que só teve seu final com o triunfo da Revolução Cubana em janeiro de 1959. Ao longo das décadas de 1920 e 1930, “[...] *aparecerán alusiones a realidades sociales, en forma de la presentación de hechos que eran consecuencia de un presente histórico de opresión, el cual se tenía la conciencia de denunciar*” (DE JUAN, 2006, p.113). Desse modo, junto a esse processo de conflito em meio ao panorama nacional, houve dentro do âmbito artístico e principalmente dentro da pintura, como afirma Pogolotti (2007), uma acentuação do conteúdo dramático, que se fez presente nas diversas linguagens. Sendo essa “[...] *la influencia de una época difícil que se hace sentir en artistas de todas las edades, pero que incide sobre todo en los más jóvenes*” (POGOLOTTI, 2007, p.103). Neste contexto, as temáticas sociais principalmente de trabalhadores e camponeses passam a fazer cada vez mais presente nas obras de alguns artistas desse momento.

Depois da reforma curricular de 1926, ocorreram algumas mudanças no ensino da *Academia*, mas nenhuma que alterasse seu curso de forma abrupta. Foram realizadas modificações que ampliaram o mercado de trabalho, de modo que facilitou o caminho dos alunos à docência. Foi em meio a esses acontecimentos que, em 1927, pela primeira vez em sua história, a *Academia* abriu sua exposição para gravadores. Nesse mesmo ano aconteceu a *Exposición de Arte Nuevo*, onde os jovens artistas passaram a “[...] *traducir en variados estilos personales una realidad recién descubierta, en sus múltiples*



*aspectos*” (POGOLOTTI, 2007, p.146). Cabe ressaltar que neoacadêmicos<sup>7</sup> e vanguardistas possuíam a mesma faixa etária e estavam produzindo simultaneamente os cânones de beleza que eram instituídos pela academia para pinturas e esculturas e que reverberaram por muito tempo dentro da burguesia. Esse público via a arte apenas como um meio de ascensão social, sendo esse um reflexo da industrialização e das transformações no âmbito da sociedade, processo que não ocorreu apenas em Cuba, como também no Brasil e no mundo.

A maior polêmica entre modernos e acadêmicos em Cuba aconteceu em 1930, embora o debate sobre os cânones artísticos já ocorresse em anos anteriores. A cena artística e intelectual presente nas primeiras décadas do século XX buscava por referências modernas nas obras realizadas na *Academia*. Llanes (2016) afirma que, neste mesmo momento, Arturo R. de Carricarte realizou uma crítica aos salões de arte e aos professores, afirmando que esses se preocupavam mais com o prestígio do que com o estímulo da criatividade de seus alunos. Essa crítica serviu, também, para relatar a falta de recursos pela qual a *Academia de San Alejandro* passava. Como ressalta Pogolotti (2007), foi nessa década que os artistas continuaram mais efetivamente com “[...]la tarea iniciada en los años anteriores: se sigue volviendo hacia las tradiciones nacionales, mientras utilizan un lenguaje pictórico venido de las modernas tendencias europeas” (p.103). No entanto, essa medida que foi de encontro às novas produções artísticas ocorreu de forma sutil. O passado ainda era evocado e também “[...] ofrece muchas veces el escape para el reencuentro, a través de una serie de valores cubanos de un equilibrio que falta en la relación del individuo con la realidad contemporánea” (POGOLOTTI, 2007, p.103). Mediante ao cenário complexo, o passado foi idealizado, visto como um refúgio e utilizado como linguagem poética. A busca da *cubanía* por meio dele proporcionou uma sensação de estabilidade, esse aspecto fez parte, também, das obras de poetas, críticos e intelectuais da época.

A presença da *Academia de San Alejandro* foi de significativa importância na cena artística cubana. Além do ensino artístico, ela organizava anualmente os Salões de Arte. Este era o único espaço onde artistas vinculados à Academia ou não podiam expor suas obras neste período. Devido à falta de espaços expositivos, muitas obras que eram

---

<sup>7</sup> Llanes (2016), entende como neoacadêmicos os “[...] miembros de la nueva generación de académicos” (p.40). Muitos dos artistas que a autora confere essa nomenclatura passaram para a direção da Academia após a reforma de 1926.

produzidas passavam direto das mãos de seus criadores para as paredes das mansões de seus compradores ou, raramente, para algum edifício público. Portanto, as circunstâncias não eram favoráveis para a cena artística.

Outra instituição importante para o campo artístico cubano foi o *Ateneo de La Habana*. Esta entidade foi a primeira organização de importância cultural durante esse período. Fundada pouco após a instauração do governo republicano em 1902, ela funcionou até 1972. No entanto, de acordo com Llanes (2016) os seus primeiros 15 anos foram os mais significativos dentro do cenário artístico de Havana. Este foi um espaço responsável pelas primeiras exposições individuais de artistas cubanos e estrangeiros, além da promoção e divulgação de novos artistas, tendo como um de seus principais objetivos a luta contra a indiferença do público para com eles. Em 1907, o *Ateneo* recebeu uma exposição de arte francesa que possibilitou a ida de obras de diversos artistas franceses a Cuba. Contudo, segundo a autora, essa exposição não representava o espírito parisiense, “[...] *que para 1907 ya había visto pasar a los principales exponentes del postimpresionismo y veía desarrollarse aceleradamente las expresiones más radicales del vanguardismo pictórico*” (LLANES, 2016, p.67). As obras não tinham conexão com as escolas modernas de Paris ou as correntes que estavam se agitando pela Europa. Eram obras que, pelo contrário, reforçavam o gosto pela arte acadêmica existente no meio artístico local e nos meios oficiais da sociedade conservadora de Havana.

Duas exposições de destaque realizadas no *Ateneo* foram: A do artista Emilio Heredia, que ocorreu em junho de 1910. Esse artista se dedicou a arquitetura, sendo suas plantas apontadas como uma novidade que “[...] *residía en la apropiación y uso por parte del artista, de lenguajes más cercanos a los modelos europeos de su tempo*” (LLANES, 2016, p.70). Esse aspecto permitia que as obras de Heredia já fossem consideradas como pertencentes a uma corrente moderna da arte. Outra exposição foi do artista Rafael Blanco, no ano seguinte, em 1911, esse que era considerado um dos mais completos desenhistas cubanos da época, possuindo uma linguagem pessoal única, sendo visto pela autora como “[...] *el primer creador moderno dentro de la historia de la plástica cubana*” (LLANES, 2016, p.72). Sua exposição pôde mostrar ao público sua maturidade como artista, bem como seu talento particular e sua inclinação para o movimento expressionista, uma linguagem que não teria equivalente na arte cubana durante muito tempo. Desse modo, o *Ateneo* pode ser reconhecido como o primeiro local a expor os primeiros indícios da arte moderna na ilha.

Além do *Ateneo de La Habana*, outros espaços de visibilidade artística surgiram nas primeiras décadas do século XX. Um desses foi o *Círculo de Bellas Artes de La Habana*, que teve como objetivo a realização de uma exposição para a venda de obras de arte em um local específico<sup>8</sup>. A ideia era mesclar a arte “pura” e a arte aplicada, exibindo as produções de artistas locais, para que o público se afeiçoasse e gostasse dessas obras, gerando assim um mercado mais diversificado. O objetivo era abrir a cena para novas técnicas, reconhecer como linguagens artísticas a gravura e a fotografia que, segundo a autora, “[...] a los que se les ortogó un valor que aún estaba muy lejos de ser reconocido fuera de este universo” (LLANES, 2016, p.74), ou seja, era algo que estava longe de acontecer fora desse cenário, em 1903. Essas ideias que surgiram no *Círculo* somente vieram a prosperar nos espaços “oficiais” de arte muitos anos depois. A exposição de fato nunca aconteceu e os projetos não saíram do papel. Desta maneira, os intelectuais e artistas que compuseram esse plano passaram a frequentar o *Ateneo*.

Fundada em 1910, a *Academia Nacional de Artes y Letras* foi outro desses espaços. Segundo Llanes (2016), a realização mais notável desse local foi sua destinação aos concursos anuais, sendo essenciais para a legitimação de diversos artistas e pensadores cubanos, pois essa instituição tinha influência no meio artístico e na sociedade geral. No entanto, ela sofreu com a problemática de se ter um espaço adequado para o acontecimento dessas exposições. Portanto, seu papel de difusor esteve muito atrelado ao gosto e a ideologia dominante imposta pela elite cubana, do momento em questão. Assim:

*La contribución más notable de la Academia Nacional de Artes y Letras dentro del ámbito artístico fue la realización de los concursos anuales, que se convirtieron en la principal fuente de legitimación de creadores nacionales, sobre todo durante el segundo decenio del siglo cuando sus miembros todavía ejercían una poderosa influencia en el medio artístico y en la sociedad cubana en general. A falta de un lugar adecuado para la realización de exposiciones, su papel de difusor del arte de la época quedó reducido prácticamente a la organización de estos certámenes cuyo desenvolvimiento resulta de interés para conocer la ideología artística dominante, impuesta por una élite que logró sobrevivir por mucho tiempo dentro del marco de esta organización.* (LLANES, 2016, p.75)

O primeiro concurso aconteceu em 1912. Armando Menocal, artista que já tinha certa notoriedade devido ao *Ateneo*, foi um dos ganhadores. Llanes (2016) afirma que, com a obra *Amanecer en el sitio*, Menocal abre mão da iconografia que era comumente utilizada na representação da campina cubana para reduzir ao que era fundamental e

---

<sup>8</sup> Segundo as palavras da autora: “Se trataba de una <<gran Exposición-Venta>> que tendría lugar en un <<local ad hoc>>” (LLANES, 2016, p.73.)

importante, a presença do *guajiro*<sup>9</sup>, em um cenário com diversos elementos naturais que, no entanto, ainda não estavam postos como uma forma de representar a essência da natureza local, mas sim como uma convenção pictórica.

Algumas outras obras que participaram desse concurso seguiam a mesma temática, cenas rurais e fragmentos de paisagem, segundo a linguagem aprendida na *Academia de San Alejandro*. Desde a proclamação da República em Cuba, artistas passaram a representar cenas locais e buscar temáticas mais “nacionais”. Cenas rurais, personagens típicos e natureza local são aspectos que fariam cada vez mais parte da produção dessa época. Segundo Pogolotti (2007), a pintura moderna em Cuba, nasce da “[...] *necesidad de encontrar un lenguaje pictórico idóneo para expresar una realidad aún no explorada*” (p.145). Essa procura por uma linguagem pictórica idônea ampliou-se durante a década de 1920, encontrando ressonância em outros países latino-americanos. Segundo Pogolotti (2007), tal processo foi realizado por meio do aproveitamento das conquistas das vanguardas europeias e da busca de uma inspiração nacional (p.145).

No concurso de 1915, Esteban Valderrama foi premiado com o segundo lugar com sua obra *Fundamental*, que é chamada por muitos autores de *Guajiros Cubanos* (população rural de Cuba). Mimín Bacardi ganha o primeiro lugar no segmento da escultura, com uma obra que pela primeira vez da História da Arte escultórica cubana aborda uma temática histórica nacional. A artista trouxe a representação do cacique Hatuey, símbolo da resistência crioula a colonização espanhola. A *Academia Nacional de Artes y Letras* continuou suas atividades e atuou como uma das fontes do pensamento artístico cubano até chegar ao seu fim, no ano de 1960.

Outra instituição que teve notoriedade foi a *Sociedad de Conferencias*, criada em 1910. Ela tinha como finalidade não somente cultivar a inteligência e mover o cenário intelectual da época, como também trazer à tona os problemas decorrentes da vida republicana (LLANES, 2016). A primeira conferência teve como ideia original trazer temas latino-americanos, pois “[...] *entre algunos sectores de la intelectualidad cubana existía una voluntad por conocer <<las producciones del alma americana>> [...]*”

---

<sup>9</sup> Segundo Vizcaíno, Guajiro é o “Vocablo usado en Cuba para llamar a los campesinos, de la misma forma que en Puerto Rico le dicen “Jíbaro” y en México he oído le nombran “Serrano” porque viven en la sierra”. VIZCAÍNO, María. **La etimología de “Guajiro”**. Disponível em: <<http://www.archivocubano.org/guajiro.html>>. Acesso em: 13 nov. 2019

(LLANES, 2016, p.82). Contudo, as artes plásticas não foram objeto de grande interesse desse grupo, que concentrou seus esforços na literatura. Como ressalta Pogolotti (2007), “[...] *el costumbrismo literario, hecho por cubanos, conlleva siempre una justa y sana crítica social* [...]” (p.35). Esse aspecto que continuou ao longo do século XX para as produções literárias modernas. A *Sociedad* também sofria pela falta de um espaço próprio e fixo, assim instalando-se no *Ateneo*, até este mudar de sede, os obrigando a depender da concessão de espaços para que fossem realizadas tais conferências.

A *Exposición Nacional de Agricultura, Industrias, Artes y Labores de la Mujer* foi outro evento que trouxe visibilidade para arte no início do século XX. Ela ocorreu dentre os primeiros anos republicanos (1911), período marcado por turbulências políticas e descontentamento da população com o governo. Segundo Llanes (2016), foi neste momento que:

*[...] finalmente se restableció la República, después de los acontecimientos que dieron lugar a la segunda ocupación norteamericana de la isla e hicieron brotar la semilla del escepticismo en amplios sectores de la población, que se cuestionaba la capacidad de los cubanos de gobernarse por sí mismos. Esta situación aceleró el pesimismo sobre el futuro mediano del país después de pasada la euforia de los primeros años de vida republicana.* (LLANES, 2016, p.83)

Essa exposição também teve como objetivo mostrar as conquistas e avanços, nos mais diversos âmbitos produtivos e sociais alcançados no país durante os primeiros anos após proclamação da República. Foi a primeira exposição organizada por órgãos públicos nesse século. Sua execução foi baseada nos modelos Europeus e dos Estados Unidos de exposição e alcançou grande repercussão pública. Esses aspectos, assim como ressalta Pogolotti (2007), são característicos da primeira República, que vinha se reconstruindo principalmente aos moldes norte-americanos:

*A la guerra había sucedido la falsa independencia platista. La población desangrada se iba reconstruyendo, se reestructuraba el sistema de educación, mientras la vida política empieza a adquirir su rostro de entreguismo y corrupción. El destino de Cuba, sometida a Norteamérica, depende de un solo producto y los sobresaltos del mercado internacional se harán sentir aquí con extraordinaria violencia.* (POGOLOTTI, 2007, p.100)

A partir desse cenário, iniciou-se gradativamente uma vontade popular de “desprovinciar” Cuba, traduzindo-se no contexto artístico, pela busca dos valores nacionais. De acordo com Pogolotti (2007), isso ocorre “[...] *en medio del afán rastacuero, ya muy evidente, de imitación a lo norteamericano. Esa tendencia general – que puede advertirse en todas las ramas de la cultura- se manifiesta de manera palpable en la pintura*” (POGOLOTTI, 2007, p.100).

Outro elemento significativo desse evento foi a presença feminina que não esteve restrita a apresentação de trabalhos considerados como de “mulher”. Segundo Llanes (2016), esses trabalhos ditos femininos seriam principalmente a costura e o bordado. Em diversos países da América Latina, “[...] constituían el sector de la actividad productiva en el que mayormente las mujeres desenvolvían, una tradición que se pretendía revitalizar en el país” (p.87). Portanto, neste contexto, elas estiveram presentes em outras áreas e atividades, tendo maior destaque a pintura, pela quantidade de artistas representadas, sendo esse também, um aspecto ligado ao crescimento de seus interesses relacionados a luta por seus direitos, em diversos campos da sociedade, assim como na arte.

No que tange as artes visuais presentes na referida exposição, a principal protagonista foi a pintura, seguida pela escultura e arquitetura. Os pintores que participaram dessa exposição eram, em grande maioria, formados pelas academias onde tinham “[...] aprendido que el dominio de la técnica era lo que les permitía obtener una correcta estructura compositiva y desarrollar sus habilidades en el manejo de la línea y la aplicación del color” (LLANES, 2016, p.90). Esses critérios também eram utilizados por grande parte do público.

Com a primazia da pintura, a ordem das artes visuais estava conectada ao conceito tradicional das belas artes e esse foi o partido estético governamental durante um período significativo, não só na ilha, como também no Brasil e em diversos outros países. Tal aspecto teve papel fundamental no campo da arte em Cuba durante várias décadas do século XX e, como afirma Llanes (2016), eles “[...] impedían valorar el proceso que estaba teniendo lugar fuera del ámbito de las bellas artes [...]” (p.88). No entanto, já nos primeiros anos republicanos, alguns artistas e pensadores clamaram por mudanças. Podemos citar, por exemplo, Isidoro Corzo que teceu críticas sobre a falta de expressão na arte, a qual não deveria ser reduzida apenas a técnica. Embora o cenário tenha permanecido até a chegada das primeiras vanguardas, ele foi progressivamente sendo substituído sem que houvesse um processo de uma ruptura, mas sim, a partir de uma “[...] continuidad dentro de una tradición que sitúa al arte cubano en íntima relación con las corrientes internacionales. La lucha contra la academia pertenece ya al pasado” (POGOLOTTI, 2007 p.31). Os artistas, principalmente os mais jovens, começaram a manifestar as suas vontades de “[...] trabajar hasta hallar para cada problema que el cuadro plantea una solución seria, adecuada, eficaz, dentro de normas estrictamente

*plásticas*” (POGOLOTTI, 2007, p.31). Contudo, essas reclamações, novas produções e “ânsias” não seriam tão efetivas dentro do panorama artístico antes da seguinte década.

O *Museo Nacional* de Cuba surgiu durante o governo de José Miguel y Gómez, sendo criado por decreto presidencial datado de 23 de fevereiro de 1913. Este documento fundava a instituição e a subordinava à Secretaria de Instrução Pública e Belas Artes. A instituição iniciou seu funcionamento em 1913, entretanto no período entre 1915 e 1924, com a falta de local fixo para instituição a instituição ficou fechada ao público. Em seus primeiros anos de vida, seu acervo era variado, composto a partir de peças doadas pelos setores públicos e privados, que possibilitaram a constituição de suas coleções. A princípio, foram duas coleções: a de História e a de Belas Artes. Segundo Llanes (2016), “[...] *su propósito original fue el de recuperar la memoria histórica de la nación, anhelo que se vio reforzado por la naturaleza de las primeras piezas recibidas [...]*” (LLANES, 2016, p.92). Estas peças tinham relação com a história do país e, principalmente, com o episódio da independência.

Além das doações recebidas de órgãos públicos e privados, a coleção de Belas Artes também recebeu obras da Igreja, de famílias importantes, de artistas do país, bem como grande parte das pinturas do acervo da *Academia de San Alejandro*. Essas obras tiveram grande importância, pois, segundo Llanes (2016), “[...] *aquellos primeros conjuntos expuestos en sus salas dan una idea de la naturaleza del coleccionismo y de las preferencias artísticas en Cuba, tanto dentro del sector privado, como en el estatal, sin dejar a un lado a la Iglesia*” (p.92). Portanto, tais donativos possibilitaram a constituição de duas coleções principais: a de arte europeia, formada por obras de artistas de diversos países e tempos históricos da Europa e a de arte cubana que foi sendo elaborada com “[...] *grabados antiguos y modernos, con dibujos, esculturas y pinturas de todas las épocas, lo que permitió desde su fundación, brindar una visión de conjunto del arte en la isla a través de su historia*” (LLANES, 2016, p.93). Vale ressaltar que, dentro da coleção de arte cubana, foram incorporados objetos da arte popular, objetos estes que faziam parte das religiões de matriz africana e da cultura afro cubana. No entanto, essas práticas religiosas eram proibidas durante a colônia e boa parte do período republicano em Cuba. Desse modo, a grande maioria das obras foram retidas pela polícia da época e posteriormente passaram a integrar acervos e coleções, assim como ocorreu no Brasil durante o período colonial.

Em vista disso, não há dúvidas sobre o protagonismo do *Museo Nacional*, pois suas coleções, quando passaram a ser expostas, abriram caminho para o mundo das artes plásticas e pela primeira vez, para os setores mais amplos da sociedade. Segundo Llanes (2016), esse cenário “[...] *por modesto que hubiera sido en sus orígenes, tuvo inevitablemente que influir en el creciente interés por lo nacional se fue gestando entre la intelectualidad cubana, además de estimular el conocimiento de sus raíces*” (p.93). Consequentemente, o *Museo* atuou no desenvolvimento de estudos relacionados as origens e desdobramentos da arte cubana. Pogolotti (2007) ressalta que os questionamentos relacionados a existência de uma produção de arte cubana eram frequentemente debatidos e não se restringiram a esse momento do *Museo*. No entanto, nesse momento havia julgamentos que não eram apropriados e estavam relacionados a comparação entre as produções que estavam inseridas na recente construção da tradição da arte cubana e nas produções seculares dos países europeus. Nesse sentido, o *Museo Nacional* não conferiu visibilidade para as obras que estavam sendo realizadas no momento presente, essas ganharam notoriedade tempos depois. Porém, a sua fundação foi de grande importância para a melhor compreensão das questões sobre a arte cubana, como também para a construção do pensamento nacionalista que germinava dentre alguns dos intelectuais da ilha, como foi o caso de Bernardo G. Barros<sup>10</sup>.

Após a instauração da República, devido à falta de espaços próprios de difusão artística em Cuba, surgiram diversas instituições públicas e privadas. Essas atuaram no campo da Cultura e promoveram diversas atividades com o intuito de promover e divulgar o meio artístico. Desse modo, outros locais surgiram e/ou foram adaptados, com o objetivo de funcionarem como galerias, até então inexistentes na ilha. Segundo Llanes (2016), esses espaços ofereceram “[...] *refugio la obra de los artistas nacionales, aún muy escasos, y a la de los pocos extranjeros que por entonces pasaban por La Habana*” (p.94). Algumas dessas primeiras alternativas foram realizadas pelas ruas de Havana Velha<sup>11</sup> que, nesse momento, era o centro administrativo, político e comercial do país. A

---

<sup>10</sup> Bernardo G. Barros, jornalista e escritor cubano. Destacou-se como crítico de arte e conferencista e é apontado como o primeiro autor a discorrer sobre esse tema, com a obra “*Origen y desarrollo de la pintura en Cuba*”, realizado para sua recepção como membro da Academia Nacional de Artes e Letras, no entanto, faleceu antes de assumir sua cadeira e seu texto só foi publicado posteriormente, em 1924. Servindo como inspiração para Jorge Mañach que realizou o seu, no mesmo ano da publicação.

<sup>11</sup> Hoje o que é chamado de Havana Velha, “*La Habana Vieja*”, é o bairro que comporta o centro histórico da capital de Cuba. Localizado na região central, é Patrimônio da Humanidade desde 1982.



maioria dos estabelecimentos se localizava principalmente nas ruas *Obispo* e *O'Reilly*, onde também eram colocadas à venda pinturas e esculturas. Essas obras ficavam dispostas em suas vitrines, com o intuito de serem vendidas, mas, também, de serem expostas, sendo uma forma de publicidade<sup>12</sup> para os artistas e suas produções na época.

Esse tipo de espaço foi muito difundido e utilizado, inclusive, por grandes nomes da arte cubana. No entanto, como afirma Llanes (2016) “[...] *esto no quiere decir que dicha práctica fuera el resultado de una estrategia concebida dentro del primitivo sistema de las artes imperante*” (p.95), sendo esse sistema um reflexo da criação artística e das demandas de consumo da sociedade. Essa prática foi realizada por instituições regionais espanholas que possibilitaram exposições de diversos artistas, incluindo artistas jovens no início de suas carreiras. Tais locais e as instituições anteriormente citadas serviram como suporte para a divulgação e promoção da arte. Isso ocorreu não só devido à carência de espaços especializados, como também pelas demandas que aumentaram com o desenvolvimento do cenário artístico cubano. A maioria das instituições privadas não possuía um público tão numeroso quanto essas lojas que funcionavam como “galerias”. No entanto, foi a partir delas que a arte passou a ser entendida como uma forma de expressão e não somente como um objeto decorativo. Llanes (2016) ressalta que, por meio desses espaços, foi construído o primitivo sistema de circulação da arte na Cuba republicana.

O campo artístico cubano passou por maiores transformações com a fundação da *Asociación de Pintores y Escultores* em 1916, que se tornou o principal local de exibição de arte e de exposições da capital, por meio dos salões de belas artes. A demanda cada vez maior por um espaço voltado para a visibilidade artística e para a criação de novas formas de circulação artística ocasionou a criação da *Asociación*. Essa instituição assumiu o papel de promotora das artes plásticas em Cuba e contribuiu para o surgimento de novos mecanismos e possibilidades para esse ambiente que, pela primeira vez, possuía meios próprios.

---

<sup>12</sup> Ainda hoje, existem diversos locais nessas mesmas ruas, com o intuito da venda e divulgação de obras de arte. No entanto, atualmente são institucionalizados e chamados de galeria de arte.

A *Asociación de Pintores y Escultores* surgiu após uma nota de Federico Edelmann<sup>13</sup> publicada na revista *Bohemia*. Llanes (2016) afirma que, em sua nota, o artista convocava a todos os interessados por arte a se reunirem, com a intenção de criar um projeto voltado para as exposições de artes plásticas, algo que era escasso na ilha. Edelmann argumentava que era necessário o estímulo da arte e que a produção artística nacional deveria ser conhecida pelo público. Neste campo artístico ainda pouco desenvolvido, as exposições eram essenciais para a difusão da arte. Sua publicação surtiu efeito e, no mês seguinte, em fevereiro de 1916, foi realizado o primeiro Salão de Belas Artes, que contou com o apoio de artistas, pessoas inseridas no meio da arte e, também, de instituições culturais e governamentais.

Durante o primeiro Salão, Eldemman aproveitou para fazer outro apelo com o propósito de dar continuidade ao evento e assegurar tanto os interesses dos artistas quanto o desenvolvimento cenário cultural. Entre os seus idealizadores, surgiu a ideia de fundar uma organização voltada para a promoção do campo artístico. Em junho do mesmo ano, eles realizaram o estatuto e elegeram a junta diretiva da *Asociación*. Eldemman tornou-se o primeiro presidente e passou a ter grande importância dentro do panorama que envolvia a arte cubana nesse momento, assim como ressalta a autora:

*[...] Sin embargo, su papel en la fundación de esta sociedad que agrupó por primera vez a los artistas de todas las manifestaciones de las artes visuales, así como en la creación del primer evento que los acogió e exhibió sistemáticamente, o convierten en una de las figuras imprescindibles del arte cubano. (LLANES, 2016, p.105).*

Essa visibilidade não foi conferida apenas pelo teor do cargo ocupado, mas sim pela sua forma de atuar no mesmo. O então diretor abriu espaço aos meios de produção artística, até então marginalizados e excluídos por não fazerem parte das Belas Artes. Ademais, a *Asociación* mostrou-se aberta às novas tendências e expressões que estavam surgindo no âmbito da arte em Cuba. Segundo Llanes (2016):

*En su ejecutoria al frente de las dos entidades, dio muestras de poseer una mentalidad mucho más tolerante y liberal que sus colegas académicos y una actitud más abierta que muchos de sus contemporáneos, ante aquellas manifestaciones por mucho tiempo excluidas o marginadas por no formar parte de las llamadas bellas artes. [...] Muchas de las decisiones tomadas por la asociación a su cargo dan fe de su capacidad de asimilación de las ideas*

---

<sup>13</sup> Federico Edelmann y Pinto, pintor formado pela *Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro*, adquiriu notoriedade, não por sua produção artística ou por seu labor como pintor paisagista, mas sim, por sua atuação como presidente da Associação de Pintores e Escultores e suas contribuições para o cenário da arte, em Havana.

*nuevas o, al menos, de su inclinación a la convivencia con expresiones no admitidas por la mentalidad más ortodoxa.* (LLANES, 2016, p.106).

Dessa forma, a *Asociación* proporcionou ao ambiente cultural cubano um espaço onde tanto os artistas que estavam em ascensão, quanto para aqueles que estavam no início de sua carreira artística. Este espaço também se mostrava aberto às novas estéticas, acolhendo as primeiras manifestações da arte moderna em Cuba, cujo primeiro representante foi Jorge Mañach. Em 1927, Edelmann cedeu espaço na *Asociación de Pintores y Escultores* aos vanguardistas da *Revista de Avance* para que estes pudessem realizar a primeira exposição de *Arte Nuevo*.

Esta exposição contou com peças de nomes internacionais como Flouquet e Diego Rivera, além de diversos artistas locais. Deve-se ressaltar que esse acontecimento foi um reflexo da nova estruturação do ambiente artístico de Cuba e de seu sistema de valores. Llanes (2016) destaca que a nova estrutura permitiu a compreensão de como se manifestaram os primeiros sinais de mudança, tanto dentro da prática artística, quanto no pensamento a ela vinculado.

Se por um lado a *Asociación* apresentou-se como o primeiro espaço físico e ideológico mais aberto às novas tendências e foi encampada pelo movimento da vanguarda como um meio para a propagação de sua arte. Por outro, os salões foram legitimados como o espaço próprio das artes visuais e de seu desenvolvimento em âmbito nacional. Este espaço adquiriu visibilidade dos mais diversos setores e patamares da sociedade cubana das primeiras décadas no século XX e, também, do governo, que contribuiu para o custeio desses eventos durante o período de crescimento econômico proporcionado pela indústria açucareira. Durante o período de crescimento econômico, a instituição recebeu apoio financeiro governamental que foi essencial para a obtenção da primeira sede física da *Asociación*. Esse espaço teve notoriedade para difusão da arte e dos artistas, como também para a realização dos salões de belas artes e, como resalta Llanes (2016), para “[...] llevar adelante una programación que incluía exhibiciones personales y colectivas, conferencias y otras actividades vinculadas con la enseñanza y promoción de las artes visuales” (p.107). Essa promoção e divulgação da arte visou diferentes tipos de públicos e produções, bem como era baseada em uma das propostas originais de seus fundadores.

Durante o período em que foram custeados pelo governo, os Salões eram inaugurados sob a presença de uma autoridade. Com a escassez do subsídio, como

consequência do colapso na economia cubana devido a Primeira Guerra Mundial, essas figuras pararam de prestigiar as inaugurações e as lacunas deixadas foram preenchidas pelos intelectuais de Havana e suas falas de abertura. Essa mudança conferiu um novo sentido ao ato solene, sendo o primeiro palestrante a abrir o salão da *Asociación* foi Jorge Mañach, seguido por Juan Marinello, ambos protagonistas do início do vanguardismo em Cuba. Suas conferências apontaram inquietações e problemáticas acerca da arte cubana. A partir de 1925, quando a ajuda financeira pública se esgotou, a *Asociación* passou a contar principalmente com donativos do setor privado. Em 1927, ela sobreviveu por meio de doações realizadas por personalidades distintas da sociedade *habanera*<sup>14</sup> e o montante contribuiu para amenizar a situação crítica pela qual passou.

Além da crise econômica, o país também enfrentava uma ditadura militar. Como reflexo desses fatores, havia grande instabilidade social e o protagonismo da *Asociación* entrou em declínio. Llanes (2016) ressalta que, em meio a esse cenário, o âmbito cultural passou a dar notoriedade aos novos ideais estéticos que eram apresentados pelos vanguardistas, resultando na necessidade de abertura de outros espaços que estivessem em maior acordo com suas ideias. Todos esses aspectos acabaram acarretando na saída de Eldemann da instituição. Por mais que ele se mostrasse aberto as novas tendências, o ambiente já não era o mesmo e, devido a isso, ocorreu um rompimento entre a instituição e os artistas que tentavam dar um novo rumo as artes visuais do país.

Ao mesmo tempo que efervesciam as novas ideias, a *Asociación* passou a ser gerida por seus membros mais conservadores. Foi nesse momento que, segundo Llanes, começam a aparecer sinais da polarização dentro da atividade artística, sendo “[...] *un proceso dentro del cual aparecerían otras instituciones encargadas de abrir camino hacia el pleno desarrollo de las potencialidades artísticas nacionales*” (LLANES, 2016, p.109). Ou seja, os anos de 1926-1927 foram marcados por inquietações, onde passado e futuro coabitaram a *Asociación*, até o momento em que houve a ruptura entre integrantes e os vanguardistas passaram a buscar novos espaços.

Dentro dessa perspectiva, já no início dos anos 20, participavam dos salões artistas como Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Víctor Manuel, Wifredo Lam, Amelia Peláez,

---

<sup>14</sup> Entende-se como *habanera/habanero*, o que é relativo a *La Habana*, capital de Cuba, ou aos seus habitantes. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Habanero,ra** (verbetes). Disponível em: <<https://dle.rae.es/?w=habanero&m=form>>. Acesso em: 13 nov. 2019

Juan José Sicre, Teodoro Ramos Blanco, Ernesto Navarro, Domingo Ramos, José Manuel Acosta e outros nomes que tiveram notoriedade pelas suas obras de caráter moderno. Alguns desde 1916, outros anos mais tarde, porém, todos possuíam presença na cena artística, antes desse momento de “ruptura”. Em 1927, quando ocorreu a exposição de *Arte Nuevo*, Llanes (2016) afirma que estavam reunidos nela alguns dos artistas que mais adiante foram reconhecidos como “[...] *los pioneros de la vanguardia pictórica y escultórica en Cuba* [...]” (p.109). Deve ser considerado que esses artistas ainda não tinham se distanciado completamente dos códigos do academicismo, que eram imperantes, por mais que houvesse inquietudes em suas linguagens já nesse momento. Tal distanciamento foi alcançado por meio dos artistas mais “radicais”. Segundo Llanes, tais artistas “[...] *se lanzaron a la búsqueda de nuevas formas de expresión en el arte*” (p.110) e provocaram uma bifurcação no caminho da arte, gerando a necessidade de aparição de novos espaços para receber seus conceitos estéticos vanguardistas.

Além dos salões, a *Asociación de Pintores y Escultores* também se dedicou às exposições individuais e coletivas de artistas estrangeiros e nacionais. Não havia uma seletividade ou um critério em sua programação. Esse aspecto era positivo, como afirma Llanes (2016), “[...] *su heterodoxia y desprejuicio sirven para mostrar la temperatura del arte de la época y la manera en que se fue gestando la transformación del ambiente artístico en el complejo camino hacia la modernidad*” (p.110). Cabe ressaltar que a presença de artistas estrangeiros na ilha aumentou significativamente no século XX devido a Primeira Guerra Mundial. Esses artistas conseguiram diversas encomendas dos novos ricos, ou seja, da burguesia que se multiplicava por causa da prosperidade econômica e política. Essa classe gradualmente se rodeou de símbolos que pudessem representar seu *status* dentro da sociedade. A pintura era um desses meios e temas, com retratos familiares, paisagens e naturezas mortas que eram encomendados para adornar as mansões burguesas. Como afirma De Juan (2006):

*Cada cultura y cada época ponen el énfasis sobre determinada temática que hacen suya por la insistencia en ella y por la manera específica de tratarla. La reiteración de algunos temas señala el acuerdo tácito entre el artista y su público sobre lo que tiene significado e importancia.* (DE JUAN, 2006, p.101)

Esse acordo ocorreu principalmente por parte dos artistas espanhóis e da burguesia. Segundo Llanes (2016), é possível destacar com maior notoriedade a presença de Pons Arnau, discípulo de Sorolla, e Julio Vila Prades, sobre os quais foram realizadas reportagens no jornal local, abordando as suas chegadas. Outros nomes também fizeram parte desse cenário, dentre os quais podem ser citados José Pinazo Martínez, Ignacio

Zuloaga e Ramón Gómez, artistas que realizaram exposições na *Asociación* e em instituições de filiação espanhola. Dentre os pintores estrangeiros, cabe ressaltar a presença do japonês Tetsuo Hama. Sua exposição foi realizada na sede da *Asociación de Pintores y Escultores* e mostrou suas obras nas quais “[...] empleaba indistintamente los estilos orientales y europeos. [...] Lo cierto es que fue el único pintor extranjero recordado con simpatía por algunos de los pioneros de la vanguardia con quienes entabló amistad” (LLANES, 2016, p.115). Hama foi considerado como parte da inspiração para a obra de Carlos Enríquez, por modo da aplicação da cor.

A *Asociación* foi um espaço que proporcionou a descoberta de novas “promessas” artísticas dentro do cenário nacional, como também recebeu exposições individuais de alguns dos artistas que vieram a compor a exposição de *Arte Nuevo*. Esse foi o caso de Amelia Peláez e Víctor Manuel em 1924 e de Juan José Sicre em 1927. Com a falta de instituições de arte, galerias e museus, a *Asociación de Pintores y Escultores* foi “[...] el único espacio donde, sin importar tendencias, celebridad, edad o credo artístico, los cultivadores de las diferentes disciplinas podían dar a conocer su obra [...]” (LLANES, 2016, p.118). Portanto, este era o espaço onde o público estava em contato com artistas, intelectuais e obras e, também, inteiravam-se sobre o que estava ocorrendo na cena artística de Cuba. Essa instituição focou nos artistas nacionais e na difusão da arte produzida ali, de acordo com Llanes (2016), diversos projetos e exposições evidenciaram o interesse pela temática nacional que era desenvolvida entre seus membros (p.115).

Dentre as exposições organizadas pela *Asociación*, destaca-se a realizada em 1922 por seu caráter de retrospectiva. Intitulada “*Primera Exposición Retrospectiva*”, ela foi “[...] la primera visión panorámica del arte hecho en Cuba hasta entonces y el primer intento de mirar hacia sus orígenes [...]” (LLANES, 2016, p.118). Como já ressaltado, esse foi um momento onde as questões relacionadas ao nacional e suas origens estavam sendo discutidas nos ambientes intelectuais. A exposição contou com diversas obras de instituições distintas e coleções privadas que perpassavam pelos períodos da história do país. Essa narrativa foi efetuada por meio das obras de arte, sendo esse um dos marcos historicistas da arte na ilha.

A *Asociación* também foi responsável pela difusão e ensino da arte entre a década de 1910 e 1920. Diversas conferencias e cursos com temáticas e personalidades heterogêneas foram realizadas em seu espaço. A apreciação da arte e o conhecimento das expressões locais foram aspectos que ganharam visibilidade com o crescimento do campo

artístico e, conseqüentemente, trouxeram à tona temas sobre a crítica de arte e da própria História da Arte. Pogolotti (2007) ressalta a ausência de críticos voltados para as artes plásticas nesse cenário. Esse aspecto só passou por maiores transformações nos anos próximos ao desencadear da Revolução de 59, assim:

*En lo que se refiere a la etapa republicana, es en los años inmediatamente anteriores a 1959 que comienza a manifestarse en una pequeña capa de la burguesía, concentrada principalmente en La Habana, el interés por las artes plásticas. Hay, por otra parte, un movimiento pictórico nacional con varias décadas de duración. Pero en realidad se trata de un núcleo extremadamente reducido, integrado por unas cuantas figuras, en medio de circunstancias adversas. Las revistas tienen corta vida y pocos lectores. El movimiento intelectual, apresado entre las amplias capas populares sin posible acceso a la educación y una burguesía con la mirada fija en el extranjero, que no sabe siquiera reconocer a los que hubieran podido convertirse en sus ideólogos, carece de base real de sustentación. (POGOLOTTI, 2007, p.131)*

A partir desses questionamentos que estavam presentes dentro das demandas do cenário artístico, foi realizado na *Asociación* um curso, em 1923, voltado para a disciplina de História da Arte, que ganhava maior notoriedade e relevância dentro desse contexto. Em sua primeira edição, este curso teve como professores o Dr. Dihigo, Luis de Soto e Jorge Mañach, nos quais, ministraram classes com temas voltados a História da Arte europeia. Essa disciplina foi introduzida apenas posteriormente como cadeira acadêmica na Universidade de Havana pelo professor de Luis de Soto.

Em 1926, a *Asociación* ofereceu outro curso. Entretanto, a abordagem foi distinta, concentrando-se em assuntos menos conhecidos no campo da arte relacionados às questões nacionais e latino-americanas, apresentando-se, portanto, como um reflexo das mudanças que estavam ocorrendo em todos os âmbitos da cultura. Llanes (2016) afirma que ambos os cursos “[...] representaron antecedentes significativos en el proceso de preparación del público [...]” (p.121). Além desses cursos, as conferências passaram a abordar múltiplos temas e, em muitas delas, especialistas diversos foram convidados, o que possibilitou debates sobre o mesmo conteúdo a partir de distintos pontos de vista. A *Asociación* ofereceu, também, aulas de desenho e modelo vivo como uma alternativa mais acessível da Academia, ocasionando a criação da *Escuela Libre de Artes Plásticas* que foi a ação educadora da instituição. Ademais, esta instituição dispunha de uma modesta biblioteca composta de livros doados por membros e amigos.

Além da sua influência no âmbito artístico, a *Asociación de Pintores y Escultores* atuou politicamente tanto contra quanto a favor de acontecimentos e/ou mudanças que interfeririam diretamente no campo das artes. Da mesma forma, sua participação social

pode ser enfatizada por meio da arrecadação de fundos ou da sua colaboração durante o surto de gripe em Camaguey. Sem dúvidas, a presença dessa instituição marcou diversos âmbitos da sociedade cubana ao longo das primeiras décadas do século XX. Contudo, com a saída de Eldmann, ela foi entrando em declive até que, em 1930, foi fundida ao *Club de Bellas Artes*<sup>15</sup>. Com o processo de fusão das duas instituições, passou-se a adotar a nomenclatura de *Círculo de Bellas Artes*, ao qual foram vinculados as ideias modernas da intelectualidade jovem de Cuba e os diversos aspectos da vida social e política.

Os salões de belas artes realizados pela *Asociación* são importantes para a compreensão do desenvolvimento artístico, pois se tornaram os principais responsáveis pelo estímulo da autonomia das artes plásticas em Cuba. Iniciaram a partir de 1916 e continuaram ao longo de uma década. Foi o primeiro evento desse caráter a surgir na ilha, precedendo a primeira *Exposición de Arte Nuevo*, que delimitou os novos rumos que foram tomados pela produção artística cubana vanguardista. Os salões abriram caminho para esse novo cenário e possibilitaram que os artistas mostrassem suas produções, uma vez que existia uma carência desses espaços. Enquanto alunos, os artistas possuíam os salões celebrados pela *Academia/Escuela de San Alejandro*, mas, depois de formados, passaram a ter um espaço instituído apenas com esse feito da Associação. Era um espaço destinado aos artistas e também a estimular o interesse da população para com a arte, sendo esse aspecto desfavorável naquele momento. O intuito de colaborar com a relação entre o público e a arte e o intuito de dar visibilidade aos artistas e suas obras foram alguns dos objetivos dos salões. Llanes (2016) afirma que esses eram fatores direcionadores dos eventos e eram buscados por Edelmann, para que pudesse ocorrer o fomento da apreciação da arte em setores amplos da população.

A exclusão de competitividade no evento foi de grande relevância para sua notoriedade, pois, na época, praticamente todas as formas de incentivo à cultura possuíam algum concurso com uma recompensa. Era o que acontecia dentro das Academia de Belas Artes espalhadas por diversos países do mundo, inclusive no Brasil. Dessa maneira, os

---

<sup>15</sup> O *Club de Bellas Artes*, surge em 1923 e existe até 1930, ano da fusão com a Associação de Pintores e Escultores. A primeira era uma instituição de caráter privado, por mais que ambas possuísem objetivos muito similares, existia uma diferença, que se dava no campo ideológico. Os discursos dos membros do *Club*, segundo Llanes (2016) “[...] tenían mucho que ver con los planteamientos que se comenzaban a hacer en el ámbito intelectual habanero, en relación con la necesidad de defender los valores de la nación cubana [...]” (p.131). Desse modo, essa instituição era voltada para aspectos mais nacionais, por meio de personalidades que representavam valores da cultura cubana, como também, pela busca de símbolos que estavam atrelados a busca da *cubanía*.



salões instauraram-se como um meio de entusiasmar o mercado de arte e se estabeleceram como “[...] *un espacio de legitimación que favoreciera la venta de las obras creadas por los artistas del patio, una medida que no excluía a los extranjeros residentes o de paso en el país*” (LLANES, 2016, p.140). A partir disso, as primeiras seis edições desse evento anual foram sediadas pela *Academia de Ciencias* até que, em 1922, a *Asociación* abriu sua sede própria. Cada salão contribuiu de maneira própria para o âmbito artístico e, a partir deles, é possível observar um panorama das mudanças que foram ocorrendo, tanto na prática quanto no saber da arte que caminhava rumo as novas estéticas que estavam em ascensão.

Segundo Llanes (2016), O primeiro salão de 1916 ocorreu “[...] *sin financiamiento público, solo con el apoyo de iniciativas privadas y de la intelectualidad cubana*” (p.141). Foi realizado por uma Comissão Organizadora que era composta por presidentes de algumas das instituições mais prestigiadas do meio cultural e que eram voltadas para as artes e a educação. O Salão de 1916 obteve grande repercussão e alcançou reconhecimento político que, embora não tenha se traduzido em apoio financeiro contou em sua abertura com a participação do então presidente da república Mario García Menocal, acompanhado por diversas figuras do governo. Essas presenças trouxeram respaldo “[...] *de la más alta magistratura del país y de las principales autoridades políticas e intelectuales de la ciudad, así como la eficaz programación que se desarrolló en torno al salón [...]*” (LLANES, 2016, p.142). Tais fatores contribuíram diretamente com o alcance e o êxito desse evento.

No que diz respeito à exposição, esta ocorreu de forma similar às edições posteriores, nas quais a pintura era a técnica que possuía maior destaque de obras expostas. No entanto, já era possível nesse momento destacar a importância que vinham alcançando os desenhistas e caricaturistas, mesmo suas obras não estando em grande quantidade. Outro aspecto marcante foi a presença crescente do impressionismo, utilizado como linguagem dentre as obras dos artistas cubanos.

O segundo salão de 1917 foi ofuscado pela situação do cenário político da época. Segundo Llanes (2016), a partir da decisão de Menocal “[...] *de ir a la reelección había creado desde el año anterior una lucha política que se acrecentó cuando el partido opositor consideró que las boletas electorales habían sido manipuladas*” (p.144). Desse modo, o clima era de tensão e revolta na sociedade cubana. Em meio a essas conspirações, ocorria uma guerra entre os partidos e o caos estava instaurado dentro da política. Mesmo

com esse cenário instável, os organizadores optaram por realizar o salão nesse ano, e como consequência dessa conjuntura, não obteve o sucesso e a repercussão do primeiro. Entretanto, é possível destacar que houve um aumento significativo na quantidade de obras expostas e na utilização de temáticas locais, tanto na pintura quanto no desenho.

Em 1918, ocorreu o terceiro salão, em meio ao período das “*vacas gordas*”<sup>16</sup> que foi marcado pelas ótimas condições econômicas no país e que teve reflexos dentre os salões. Diferentemente da edição anterior, esse evento alcançou grande êxito. Llanes (2016) ressalta que seu “[...] *triunfo fue medido entonces en términos de venta de obras, hecho que llegó a ser excepcional en toda la historia del evento*” (p.146). Foram vendidas obras de diversos artistas, desde os já consagrados até os que estavam no início de suas carreiras. O terceiro Salão apresentou uma nova expografia ao reunir em um só ambiente expositivo as obras de pintura e desenho. Embora as obras escultóricas e de arquitetura tenham permanecido em espaços separados. Outro aspecto que cabe ressaltar foi a significativa presença de artistas estrangeiros nessa exposição. Esses artistas chegaram na ilha atraídos pelo seu bom momento econômico. O impressionismo foi considerado “[...] *por la inmensa mayoría como la tendencia más moderna dentro del arte, y muchos viejos y jóvenes adherían a sus propuestas, sobre todo en la manera de aplicar el color*” (p.147). Outra particularidade deste movimento que fez muito sucesso foi a execução de obras a *plein air*. Além desses aspectos, o salão de 1918 foi marcado pela presença de Curtis Moffat<sup>17</sup>, que expôs alguns objetos “futuristas”. Como ressalta Llanes (2016), tais objetos marcam a primeira vez que “[...] *se tenía en Cuba testimonio visual del futurismo, movimiento conocido por los artículos que se habían publicado años atrás en El Fígaro*” (p.148). No entanto, essas obras não foram bem aceitas pelo crítico Bernardo G. Barros que, em sua publicação sobre o salão, disse que o público deveria se esquecer dessas obras. Llanes (2016) afirma que, assim, ocorreu um lapso sobre esse tema e o mesmo não voltou a ser retomado durante a história dos salões da *Asociación*. Esse fato demonstra a resistência que havia dentro do âmbito das artes por parte de artistas e intelectuais com os novos movimentos em voga na Europa nas duas primeiras décadas do século XX.

---

<sup>16</sup> Esse período de prosperidade econômica perdurou todo o segundo mandato de Menocal (1917-1921).

<sup>17</sup> Edwin Curtis Moffat (1887-1949) pintor norteamericano, ficou conhecido por suas fotografias experimentais e abstratas na década de 20, participou do Salão de Belas Artes de 1918, em Havana.

O salão de 1919 foi realizado em meio a essa prosperidade econômica. Havana continuou por meio da *Asociación*, sendo um espaço aberto para artistas nacionais e estrangeiros. Desse modo, Llanes (2016), afirma que os artistas “[...] *nacionales que continuaban residiendo fuera de Cuba no querían perder la oportunidad y enviaban sus obras al salón, intentando beneficiarse con las ventajas del floreciente mercado*” (p.149). Mesmo com a dificuldade de transporte devido a Primeira Guerra Mundial, chegavam na ilha diversos pacotes com obras para serem expostas nos salões. Nesse salão, um dos principais acontecimentos foram os textos reflexivos de Dulce María Borrero<sup>18</sup>, que chamaram a atenção para temas relacionados à arte cubana, ao preparo do público, do mercado e das produções que estavam relacionadas com a busca por aspectos da *cubanía*. A poetisa enfatizou a importância da educação voltada à orientação do “gosto” do público e afirmou que só assim o mercado e o ambiente artístico seriam mais propícios às novas manifestações. Em sua declaração sobre “[...] *el tratamiento que de lo nacional se hacía entonces en el arte [...]*” (LLANES, 2016, p.151), ela aborda a escassez dessa temática, ressaltando que, mesmo quando ela surgia, os artistas a representavam com a visão de fora, do outro, e não com a deles mesmos. Borrero argumentou que esse fato ocorria devido as cópias que realizavam do exterior e por passarem boa parte de suas vidas longe, sempre olhando Cuba de fora. No entanto, essa discussão sobre a expressão cubana e a *cubanía* só encontrou reverberação no campo artístico alguns anos depois.

Os salões de 1920 e 1921 passaram por momentos distintos do cenário econômico cubano. No primeiro, Llanes (2016) ressalta que, do ponto de vista material, as circunstâncias foram favoráveis para que o evento ocorresse. Conforme a autora, a chamada do quinto Salão de Belas Artes demonstrou a alegria e o otimismo em meio a que foi realizado. Nesse ano ocorreu um aumento significativo de obras realizadas com técnicas como a aquarela e o pastel. Foi o primeiro salão em que participaram Antonio Gattorno e Víctor Manuel, que ainda utilizava seu nome como Manuel García. Ambos artistas foram considerados pioneiros do movimento vanguardista cubano, desde esse momento.

---

<sup>18</sup>Dulce María Borrero (1883-1945), foi uma poetisa, bibliógrafa e pedagoga cubana. Defensora dos direitos das mulheres, foi membro da *Academia Nacional de Artes y Letras* e teve trabalhos veiculados a diversos periódicos da época, tais como *Cuba Contemporánea*, *Revista Cubana*, *Revista Bimestre Cubana* e *El Figaro*.

Por sua vez, o salão de 1921 foi marcado pelo fim do período de prosperidade econômica, que ocorreu devido à “[...] *baja drástica del azúcar provocó la quiebra de la banca cubana y española, la bancarrota de los colonos cubanos arruinó el país y llegaron las ‘vacas flacas’*” (LLANES, 2016, p.154). Foi a partir desse ano que diversos setores e instituições, assim como a *Asociación*, começaram a sentir o agravamento da situação econômica, que só tendeu a piorar. Apesar desse aspecto negativo, esse salão foi marcado pelo início da participação de Eduardo Abela que, em anos subsequentes, se tornou um dos protagonistas dentro da arte cubana e das vanguardas.

Nos anos seguintes, a situação da *Asociación* e dos salões ficou cada vez mais crítica. Em 1922 a organização realizou o salão desse ano mesmo com “[...] *la falta de apoyo de los organismos públicos y de la indiferencia de la sociedad habanera que ya había empezado a sentirse desde la edición anterior [...]*” (LLANES, 2016, p.155). Na abertura, o então presidente Zayas não compareceu e enviou em seu lugar o seu secretário como representante do governo. Por mais que o cenário não fosse favorável, esse foi o salão que contou com a maior quantidade de obras e artistas dentre todas suas edições.

O salão do ano de 1923 foi o primeiro “[...] *que no recibió alguna figura del gobierno en el acto de apertura y por primera vez, Edelmann tuvo que dar personalmente la bienvenida al público asistente*” (LLANES, 2016, p.156). Como reflexo dessa conjuntura de crise econômica e da falta de apoio a cultura por parte do governo, essa foi a edição com o menor número de participantes. No entanto, é possível evidenciar a presença de Wilfredo Lam, Amelia Peláez e Jorge Mañach. O último proferiu um discurso na inauguração que foi de grande relevância para os debates sobre a arte da época. Do mesmo modo como Borrero havia feito em 1919, Mañach afirma a necessidade não apenas nas artes visuais, mas de forma geral no âmbito da cultura, de um olhar voltado para o nacional, para o que era “próprio”. Depois de seu discurso nesse salão, nos anos seguintes, as falas que eram destinadas às autoridades governamentais foram passadas a membros da intelectualidade cubana. Eram convidados pela *Asociación* e, ano após ano, trouxeram mais problemáticas acerca da arte nacional. Foi também nesse ano que surgiu o Grupo Minorista, que será abordado brevemente na conclusão.

Llanes (2016) afirma que ocorreram mudanças dentro da direção da *Asociación* que marcaram o ano de 1924. Uma nova geração de intelectuais passou a fazer parte dela. Edelmann tomou essa medida como parte de um esforço para salvar os salões, pois acreditava que esses jovens podiam contribuir com novas ideias. Entretanto, não

ocorreram modificações significativas. O salão de 1924 foi marcado pela presença de José Manuel Acosta, outro nome da vanguarda cubana. Outra característica desse salão, foi o grande número de visitas pelo público escolar, tanto do ensino básico, quanto da *Academia de San Alejandro*. Como afirma a autora, isso ocorreu devido a influência de alguns dos membros da *Asociación* que trabalhavam como professores.

O décimo Salão de Belas Artes foi celebrado em 1925, mesmo ano que Gerardo Machado foi eleito como presidente do país e trouxe expectativas e esperança para a sociedade cubana. A *Asociación* e o salão seguiam sem nenhum financiamento público ou privado e, no texto de apresentação, a organização responsabilizou “[...] *directamente por esa falta de medios al gobierno y a las corporaciones económicas [...]*” (LLANES, 2016, p.160). Os diversos problemas enfrentados pela instituição fizeram com que houvesse novamente mudanças em sua direção. Nessa edição, estiveram presentes praticamente todos os artistas que foram pioneiros na vanguarda cubana. Alguns dos nomes já foram apontados em anos anteriores, no entanto, Marcelo Pogolotti e Carlos Enríquez tiveram sua primeira participação. Também foi a primeira vez que o catálogo do salão contava com o “[...] *precio de una gran cantidad de obras y de las direcciones particulares de los artistas, obviamente para facilitar a los interesados la gestión de compra*” (LLANES, 2016, p.161). Outro acontecimento que é de grande relevância foi a conferência dada por Juan Marinello que, como uma espécie de continuação de Borrero e Mañach, “[...] *volvió a tocar problemas medulares del arte cubano [...]*” (LLANES, 2016, p.162). No entanto, diferentemente dos outros dois, Marinello apresentou argumentos mais bem estruturados, como uma consequência do crescimento das discussões acerca da temática da *cubanía* nos anos anteriores, como já foi apontado.

Os salões de 1926 e 1927 foram marcados pela situação econômica da *Asociación*, que se encontrava cada vez pior. O primeiro abriu com muitas dificuldades, pois a instituição continuava sem receber nenhum tipo de financiamento público ou privado. Llanes (2016) salienta que não houve grandes feitos ou transformações no salão de 1926. No entanto, uma dentre as poucas obras vendidas nesse salão era de Amelia Peláez, a artista que será reconhecida como um dos principais nomes da vanguarda cubana. O salão de 1927, encerrou em 26 de abril deste ano e foi influenciado pela situação limite da *Asociación*. Menos de um mês após o encerramento do salão, ocorreu a abertura da primeira exposição de *Arte Nuevo*.

A *Exposición de Arte Nuevo* foi responsável pela divulgação das obras dos principais artistas que fizeram parte do contexto da arte e das *vanguardías* cubanas. Pogolotti (2007) afirma que a geração de 1927 foi protagonista na revolução pictórica no cenário artístico cubano e, também, por colocarem seu país e sua produção de arte “[...] *en el camino de las grandes corrientes artísticas internacionales, salvando la distancia creada por un siglo de atraso y supieron al mismo tiempo aunar la vanguardia a un redescubrimiento de ciertos valores nacionales*” (p.141). Tais valores estiveram gradualmente mais presentes dentro da linguagem e do repertório desses artistas e das gerações seguintes influenciadas por eles. Esta exposição será melhor abordada na conclusão deste trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início, o presente trabalho possuía a intenção de se aprofundar na Semana de Arte Moderna de 1922, na *Exposición de Arte Nuevo* de 1927 e seus desdobramentos em relação às questões da brasilidade e da *cubanía*. Esses eventos ficaram marcados no campo da História da Arte por serem movimentos inovadores e pela produção de arte realizada para e após eles. As obras produzidas marcaram a busca por aspectos nacionais dentro do contexto cultural de cada país: Brasil e Cuba e fizeram parte de uma pesquisa que se acentuou e ganhou maior notoriedade dentro do imaginário e repertório artístico da arte moderna.

No entanto, com o decorrer da escrita, a necessidade de abordar o contexto histórico nos diversos âmbitos e os acontecimentos que foram relevantes para o cenário artístico da época se sobressaíram nesse primeiro trabalho. Esses aspectos foram de grande relevância para o desenvolvimento dos dois eventos mencionados e, por meio da compreensão sob um viés histórico-social e cultural, se tornaram imprescindíveis. Essa é uma pesquisa que está em desenvolvimento e há a intenção de dar continuidade com as investigações para que seja possível abordar de forma mais aprofundada as questões que, em um primeiro momento, eram as principais.

Desse modo, ele foi apresentado por meio do contexto artístico moderno europeu, cubano e brasileiro e as mudanças que foram possibilitadas no âmbito cultural por meio delas. A Revolução Industrial marcou a sociedade, pois ocasionou em novos modos de viver e pensar e influenciou os episódios emancipatórios na América Latina. Fomentados por esse cenário internacional, enfatizaram a necessidade de uma produção imagética de símbolos nacionais, sendo essa responsabilidade direcionada em um primeiro momento às Academias. Esse imaginário foi acompanhado por projetos de modernização que instigaram atualizações dos âmbitos urbanos, culturais e artísticos. Esses projetos foram pautados nos padrões europeus, pois eram considerados os mais modernos na época.

O século XX foi acompanhado por tensões em níveis mundiais ocasionadas principalmente devido aos processos socialmente transformadores. Foi em meio a esse contexto que ocorreu a chegada do modernismo. Esse novo cenário possibilitou que a antiga alienação com os aspectos europeus fosse direcionada para o olhar real da América Latina. As diversas problemáticas e conjunturas dessa região são essenciais para se pensar

e elaborar uma linguagem nacional. No entanto, é por meio dessa ideia de internacionalismo e nacionalismo, em conjunto com “[...] *problemas políticos, propuestas anticolonialistas, reivindicaciones raciales y culturales que hundan sus raíces en el pasado indígena o africano, además de pretensiones de arte puro*” (PINI, 1997, p.113), que as produções latino-americanas serão pautadas. As obras modernas consistiram nesse coabitar entre universalismo, nacionalismo e na síntese de ambos. Por meio da linguagem das vanguardas europeias, foram buscados e assimilados aspectos voltados ao nacional, ao próprio, ao que consideravam ser de suas raízes, sendo esses aspectos pautados no povo e a posteriori em questões sociais.

Esses artistas foram considerados pioneiros devido essa capacidade de receber o que era de fora, o que era estrangeiro e adaptar segundo as suas necessidades. Segundo Pini (1997), eles possibilitaram um hibridismo cultural por meio da mescla de aspectos modernos e tradicionais, próprios e importados, da arte popular com a arte elitizada, do que era ocidental com o que não era, da mesma forma como foram concebidas as suas culturas. Foi também, um momento marcado por diversos manifestos artísticos e literários, realizados com o intuito de “[...] *cuestionar el pasado, proponiéndose una ruptura con épocas anteriores, en aras de encontrar lenguajes propios*” (PINI, 1997, p.101). Essa busca e esses manifestos estiveram presentes no Brasil e em Cuba e eram modelos para as produções modernas e meios transformadores da sociedade. Em ambos os países, a busca por uma arte própria e por uma “consciência nacional” ocorreu por essa assimilação das vanguardas europeias com os aspectos nativistas, presentes em suas realidades. A aparição de questões cosmopolitas era frequente em uma mesma publicação, juntamente com inquietações acerca da busca por uma identidade.

Dessa forma, a arte passou a ser um vitalizador do momento em questão, sua finalidade e sua missão eram voltadas para a transmissão de “[...] *un mensaje espiritual, de profunda y humanísima emoción: cuando más comprensivo y universal sea este mensaje, y más amplio y dotado su potencial emotivo, mayor será su eficacia y su valor*” (PINI, 1997, p.109). Os artistas eram cobrados a serem correspondentes dessa mensagem espiritual por meio da transformação artística e da sintetização dos aspectos nacionais em meio a uma linguagem cosmopolita. Essas novas produções enfrentaram problemas de aceitação que não se restringiram ao público e fizeram parte das instituições de arte e do ambiente artístico da época. Esses aspectos foram relatados pelos intelectuais em suas publicações e, também, foram determinantes para a realização dos dois eventos de



destaque para a arte moderna brasileira e cubana: A Semana de Arte Moderna de 1922 e a *Exposición de Arte Nuevo* de 1927.

## **A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922**

A Semana de Arte Moderna ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. O principal objetivo de sua realização era baseado na “[...] ideia de congregar artistas plásticos, literatos e músicos que, de uma forma coesa, pudessem apresentar suas obras, agitando o meio cultural de São Paulo” (LUZ, 2010, p.104). Por meio da realização desse evento, buscaram mostrar as novas produções artísticas e literárias que eram pautadas, principalmente, nos moldes das vanguardas europeias. Segundo Luz (2010), esse evento possuía objetivos claros, que consistiam em “[...] romper com a tradição e revelar as novas vertentes da estética moderna, possibilitando a discussão da questão nacionalista e repensando, esteticamente, o Brasil” (p.105). Tais questões passaram a fazer cada vez mais parte do repertório artístico da época. O evento foi organizado por meio de um comitê que idealizou diversas atividades ao longo da semana. Essas atividades não foram restringidas ao campo das artes plásticas, sendo a principal unidade nessas produções a ânsia de romper com os cânones tradicionais.

A literatura possuiu grande relevância, não apenas durante o evento, como após a ele. Como afirma Luz (2010), Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra e Plínio Salgado tinham o intuito de fazer com que a Semana chocasse o público. Esse aspecto alcançou êxito e fez com que o movimento modernista ganhasse maior notoriedade, em um primeiro momento, no campo literário. Desse modo, em abril de 1922, foi editada a revista *Klaxon*. De acordo com seus editores, esse periódico foi possibilitado devido à abertura ocasionada pela Semana, como também pela necessidade que sentiam em torno das questões modernas. Segundo Luz (2010), “[...] apesar da força futurista que impregnava o meio artístico e cultural da década, *Klaxon* queria lançar as bases de uma estética nova e se afirmava “klaxista”” (p.106). Essa vontade ocorria em meio a agitação intelectual e cultural que estava em efervescência, sobretudo, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

A Revista *Klaxon* é a primeira revista moderna do Brasil e é vista como uma das mais audaciosas e inovadoras, tanto na forma, quanto no conteúdo. Em seu manifesto

inaugural de 1922, KLAXON: Mensário de arte moderna<sup>19</sup>, é possível perceber a necessidade de abordar o presente, as questões sociais e as transformações que seriam possibilitadas por esse movimento. Pregava a liberdade artística e por meio dela possuía o intuito de movimentar a cultura brasileira da época, de forma que as novas produções possibilitassem a criação de uma consciência nacional e se juntasse com a da realidade nacional.

Esse novo cenário chama a atenção de diversos artistas, dentre eles, destaca-se a artista plástica Tarsila do Amaral. Ela se encontrava na Europa durante a Semana de Arte Moderna e não participou da mesma; no entanto, pôde acompanhar toda sua movimentação pelas cartas de sua amiga Anita Malfatti. Após retornar a São Paulo, foi introduzida aos membros do modernismo e esse aspecto ocasionou na formação do Grupo dos Cinco, como relata Luz (2010):

Formou-se, então, o Grupo dos Cinco, construído por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Anita Malfatti. A fina sintonia entre eles levou-os à melhor compreensão do fenômeno moderno e, o que é mais interessante, como o debate das ideias deu-se em solo brasileiro, uma certa vontade nacionalista impulsionou o grupo, levando Tarsila a aderir à arte moderna, da qual se tornará uma de suas grandes representantes. (LUZ, 2010, p.107).

Tarsila do Amaral se tornou uma protagonista desse movimento e foi de grande relevância para as bases dos dois manifestos literários fundamentais para a construção e futura consolidação do modernismo no Brasil. São eles o Pau-Brasil (1924)<sup>20</sup> e o Antropofágico (1928)<sup>21</sup>, manifestos que abordaram a necessidade de conhecer e entender as produções estrangeiras, europeias, para que, então, fosse possível assimilar elementos nacionais. O manifesto Antropofágico ia um pouco além dessa questão, pois ressaltava a necessidade da troca de lugar entre colonizador e colonizado, ou seja, o que era internacional deveria ser devorado para que o nacional pudesse ser reafirmado como uma perspectiva formal e uma linguagem artística. Esses pontos eram como convites à busca de representações de formas próprias, nativas, nacionais e não apenas uma imitação do que era europeu, pois, como se sabe, os artistas e intelectuais tinham acesso à informação

---

<sup>19</sup> KLAXON: Mensário de arte moderna. In: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p. 309-310.

<sup>20</sup> Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p. 310-311.

<sup>21</sup> Manifesto Antropófago. In: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p. 312-313.

sobre o que estava acontecendo na Europa e das propostas dos movimentos de vanguarda. No entanto, não significou que adotavam todas elas para as suas produções.

Tradição e ruptura foi uma dicotomia presente dentro das produções da arte moderna. Amaral (1990) afirma que foram aspectos fundamentais da modernidade: “[...] a tradição da ruptura, a tradição na continuidade de oposição ao passadismo, o presente como experiência singular” (p.173). O moderno chegou como sinônimo de novo e esteve relacionado ao pensamento do nacional. Esse dualismo aconteceu também por causa da valorização do popular por causa do cenário histórico-social, ao mesmo tempo do internacionalismo, que veio como influência da Escola de Paris. A feição rural, caipira e mestiça caracterizou a procura pelo nacional, ao mesmo tempo em que chegaram massas imigratórias de culturas diversas daquelas já conhecidas e assimiladas no Brasil. Os modernos se atentaram cada vez mais para as questões populares que foram somadas ao retorno a arte colonial, barroca.

A agitação em sentido à produção moderna alcançou o campo arquitetônico, pautada na ideologia de Le Corbusier, e também o campo das artes gráficas, no qual o artista Oswald Goeldi tem grande notoriedade por influenciar a gravura brasileira. Outros nomes surgem nesse momento, como Ismael Nery e Cícero Dias, o primeiro considerado universal o outro regionalista. Luz (2010) ressalta que o segundo, mesmo “[...] vivendo no Rio de Janeiro, continuou a construir o Nordeste através de suas telas, tomando como fonte de inspiração as principais cidades, os vilarejos e as paisagens interioranas” (p.111), acompanhando essa busca do nosso modernismo por aspectos da brasilidade.

### ***EXPOSICIÓN DE ARTE NUEVO DE 1927.***

A *Exposición de Arte Nuevo*<sup>22</sup> foi promovida pela *Revista de Avance* e ocorreu de 7 a 31 de maio de 1927 na *Asociación de Pintores y Escultores*, em *La Habana*. Esse evento foi o marco do *XII Salón de Bellas Artes* e é considerado o símbolo do desenvolvimento da arte vanguardista em Cuba. Pini (2000) afirma que participaram da *Exposición*: Alberto Segura, Amelia Peláez, Antonio Gattorno, Carlos Enríquez, Domingo Ravenet, Eduardo Abela, Gabriel Castaño, Jaime Valls, José Hurtado de Mendoza, Juan José Sicre, Lorenzo Romero Arciaga, Luis López Méndez, Marcelo Pogolotti, Maria Capdevilla, María Josefa Lamarque, Rafael Blanco, Ramón Loy, Rebeca

---

<sup>22</sup> 1927: Exposição da Nova Arte. In: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p. 318-319.

Peink e Víctor Manuel. Ele contou com obras de artistas convidados, como dos muralistas mexicanos Rivera, Orozco, Leal e Fernández Ledesma, do francês Pierre Flouguet e dos norte-americanos Alice Neel e Adja Yunkers. Os artistas pioneiros das vanguardas já estavam inseridos e participavam da cena artística cubana, principalmente por meio dos salões de belas artes que eram promovidos pela *Asociación*. Segundo Llanes (2016), Arístides Fernández, Jorge Arche e Fidelio Ponce de León foram os únicos vanguardistas que não participaram dos salões. No entanto, os dois primeiros aparecem registrados como membros da associação. Do mesmo modo, a maioria desses artistas havia estudado da *Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana*.

A vanguarda literária ganhou força a partir de 1926. Foi em meio a *Exposición* que o Grupo Minorista, surgido em 1923 por meio de seu documento: *Declaración*<sup>23</sup>, sintetizou seus princípios ideológicos, políticos e socioculturais. A *Revista de Avance* funcionou como meio de difusão e suporte crítico das obras produzidas pelos artistas vanguardistas, não se restringindo apenas aos conteúdos direcionados às novas correntes de pensamento e artísticas vindas da Europa ou às questões plásticas. Ele também ressaltou os problemas que aconteciam em Cuba, no Caribe e na América Latina. Desse modo, a *Revista* foi relevante para fomentar as inquietudes do momento entre os artistas que, por sua vez, como resalta Pogolotti (2007), “[...] empezaron por tratar de descubrir com mirada nueva el mundo que les rodeaba” (p.174). Suas obras não possuem uma unidade de estilo, mas possuem uma unidade pela busca de aspectos nacionais. Esses aspectos passaram a fazer parte do imaginário cubano e possuíam diversas faces de identidade e de modernidade. Foi por meio dessa busca que apareciam pela primeira vez na história da plástica em Cuba, assim como afirma De Juan (1990):

[...] los temas del negro y del campesino como protagonistas y no como ejemplos de un tipicismo costumbrista; el paisaje tropical como punto de partida de una elaboración pictórica y no con la veladura movida del romanticismo; el paisaje urbano y los interiores tradicionales como temática central y no como transfondo de figuras de alcurnia; el retrato como interpretación y no como exaltación jerárquica. (DE JUAN, 1990, p.124)

A estreita relação entre pensadores e artistas possibilitou a procura por símbolos nacionais dentre os personagens mais oprimidos pela burguesia, ou seja, os que eram socialmente menos favorecidos. Esse pensamento derivou da ideologia de José Martí, que foi resgatado dentro desse contexto e teve grande influência no pensamento da época. A

---

<sup>23</sup> Manifesto do Grupo Minorista. In: ADES, Dawn. Arte na América Latina. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p. 319-320.

busca por aspectos próprios, nativos, caminhou em conjunto com a problemática da novidade e de uma arte nova. Segundo Pini (1997), só “[...] *tendría sentido incorporarlo siempre que no se perdieran de vista las peculiaridades locales y la necesidad de hacer un arte que ayudara en la afirmación de la cubanidad*” (p.107). A *cubanía*, ou seja, a procura por esses símbolos nacionais deveria estar ligada às preocupações sócio-políticas do momento em questão, sendo a integração social e a igualdade entre os indivíduos sociais duas dessas preocupações.

Jorge Mañach<sup>24</sup> e Juan Marinello foram figuras notórias na década de 1920 para o desenvolvimento da cultura nacional cubana e da afirmação do que eram os aspectos nacionais buscados no cenário artístico da arte moderna. Alguns deles foram voltados para a diáspora africana e aos *guajiros*, aos camponeses, que deixaram de ser abordados por um olhar costumbrista e se tornaram protagonistas. Esses personagens foram, também, importantes para a configuração da consciência de classe, que se fazia cada vez mais presente devido ao cenário político e à disseminação das ideias socialistas. Por sua vez, Fernando Ortiz e Nicolás Guillén foram intelectuais que abordaram principalmente as questões da presença africana na cultura cubana. Defendiam que essa presença afro-cubana estava na culinária, na língua, na religião e na arte, sendo de grande relevância para a compreensão do que eram os aspectos “próprios”, nacionais.

Dessa maneira, a *Exposición de Arte Nuevo* foi o epicentro dessas novas propostas que evidenciaram a necessidade de uma expressão voltada para a identidade nacional. Segundo Pini (2000), essa ânsia “[...] *incluía componentes de fuerte raíz española, así como elementos africanos. A todo ello se le sumaba la preocupación por las propuestas venidas de las vanguardias europeas*” (p.58). Por não possuir uma forte tradição pré-colombiana, como em outros países da América Latina, a identidade cultural e nacional de Cuba se baseou na mescla entre aspectos do que era espanhol, mestiço e africano. De acordo com Pini (2000), os artistas vanguardistas enfrentaram a dualidade de realizar uma cultura por meio da utilização de recursos europeus, pelos quais abordavam temáticas locais. Essa ambiguidade era vista como um grande desafio para esses artistas que, ao mesmo tempo, tinham que ser nacionalistas e vanguardistas, pois que o primeiro ponto está ligado à tradição e o segundo à ruptura. Desse modo, os artistas da década de 1920

---

<sup>24</sup> MAÑACH, Jorge. *Vanguardismo*. In.: Revista de Avance. La Habana, mar. 1927, año 1, n.1, p.2-3. Disponível em: < <http://bdh.bne.es/>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

foram os responsáveis por criar um mundo simbólico que tinha a intenção de gerar um novo modelo cultural.

As questões políticas foram imprescindíveis para a compreensão da arte produzida nesse período. Em meio a um ambiente hostil e de grande influência cultural provida dos Estados Unidos, esses artistas buscaram a representação da realidade cubana imediata. Originalmente, procuraram por aspectos familiares, como a arquitetura de Havana, a mulata, os camponeses e a paisagem rural. O olhar romântico relacionado a esses aspectos foi convertido para um olhar crítico e social e, segundo Pogolotti (2007):

*La casa se convierte en su interior en mediopunto, el mediopunto en trama. La mulata tradicional pierde su sensualidad, afina sus rasgos, se hace rostro de mestiza. Los campesinos, los novios que pelan la pava a la usanza de las viejas ciudades provincianas, permanecen inmóviles en su gesto convencional, en un eterno paréntesis de domingo. Las nubes se arremolinan y el jinete corre por el valle, como en un permanente descubrimiento de tierra virgen.* (POGOLOTTI, 2007, p.179)

Os camponeses foram abordados como uma das temáticas da produção desse momento, mas de maneira distinta no campo as artes plásticas e da literatura. No começo das produções de vanguardas, eles ainda eram retratados de uma maneira idealizada nas pinturas, geralmente estavam em uma ambientação da natureza, calma, sensual a qual recordava a visão de Gauguin. Com o tempo, essa visão se transformou e eles eram retratados de forma a denunciar as más condições de vida às quais estavam sujeitos no campo. Os retratos ganharam novos personagens, ocorreu um resgate dos tipos físicos e sociais, como do mulato e dos mestiços. Como relata Pini (2000), os artistas enfatizaram a atitude de pessoas que não estavam habituadas a posar e que, por sua vez, aparentavam estar enfrentando intimamente uma lente invisível. Apesar das inseguranças, esses artistas procuravam construir um mundo, ainda que fosse circunstancial, a partir do que estavam vivendo e por meio das raízes que construíam como nacionais.

Eduardo Abela, Víctor Manuel García e Carlos Enríquez possuem papel notório na formação dessas inovações no âmbito das artes plásticas. Suas obras projetaram-se nos anos seguintes e aparecem com a ideia de uma arte nova que contemplou tanto as formas, quanto as fontes e temáticas. Buscaram um viés nacionalista por meio de um olhar particular para a sociedade da época e seus protagonistas, assim como afirmou Marinello<sup>25</sup> em seu discurso de 1925: a arte cubana deveria ser produzida mediante ao

---

<sup>25</sup> MARINELLO, Juan. "Nuestro arte y las circunstancias nacionales." En Cuba Contemporánea, La Habana, 37 (1925): 298-304.

processo de olhar com uma visão cubana e, a partir dela, interpretar o que era próprio e o que não.

## **BRASIL, CUBA E O NACIONAL**

As indagações sobre a existência de uma arte nacional ou sobre o entendimento do que seriam esses aspectos relacionados ao “próprio” continuam ocorrendo atualmente. Essas questões foram levantadas anteriormente aos modernos, por eles e continuam sendo, quase 100 anos depois. A intenção desse trabalho não foi entrar nessa discussão, mas sim a partir da compreensão do pensamento da época, dos acontecimentos históricos e do cenário artístico, ou seja, por meio de um viés histórico-social, entender como essa questão foi desenvolvida no campo das artes plásticas brasileira e cubana.

Abordar essa temática do nacional já é complexa dentro de um território, pois, dentro de um mesmo país, existem diferenças regionais marcantes, sendo esse aspecto também presente no Brasil e em Cuba. É necessário enfatizar, também, que esses discursos no século XX estão ligados a uma elite pensante. Dessa maneira, o que é nacional ainda é retratado por um olhar do “outro”, que deixa de ser o do europeu e passa a ser interno. Contudo, existe ainda um distanciamento, principalmente devido às diferenças entre as classes sociais.

Brasil e Cuba passaram por dinâmicas históricas similares. Foram colonizados por Portugal e Espanha, respectivamente, tiveram sua população indígena dizimada, sofreram e sofrem com as consequências da escravidão até os dias atuais. Esses protagonistas que ainda hoje são discriminados e lutam por seus locais dentro da sociedade branca e pós-colonial, que continua sendo pautada por valores eurocêntricos. A miscigenação se faz presente em ambos, assim como os processos de aculturação. São dois países que mesclam aspectos culturais de todos esses ancestrais e que serão resgatados na produção de arte moderna como afirmação do que seria a brasilidade e a *cubanía*. Essa indagação foi o ponto principal para o desenvolvimento desse movimento artístico em ambos os países.

Hernández (2009) afirma que a segunda década do século XX foi marcada por crises econômicas mundiais e que os dois países passaram pelo enfrentamento da oligarquia e pela ascensão das camadas mais populares. Dessa maneira, trabalhadores, camponeses, jovens intelectuais, estudantes, mulheres, negros e “mulatos” clamaram por seus espaços dentro dessas “[...] sociedades capitalistas postcoloniales que heredaron el

*carácter excluyente de la era colonial*” (p.3). Os discursos de branqueamento estavam presentes nesses países e o processo das imigrações no Brasil trouxe aspectos culturais distintos que também ocorreram em meio a essa busca pelo nacional.

A partir disso, foi possível constatar nesse primeiro momento que ambos eventos estão diretamente ligados às correntes intelectuais da época, como também às revistas *Klaxon* e *Avance*. A primeira foi criada após a Semana de Arte Moderna e a segunda possibilitou a *Exposición de Arte Nuevo de 1927*. Ambas buscavam sintonizar as necessidades culturais e sociais, transformar o cenário artístico e instigar a pesquisa por esses aspectos nativistas. O cenário artístico dos dois países é similar de certo modo e, por mais que exista uma diferença temporal-cronológica, ela é ínfima. Alguns grupos modernos surgem nesse momento: o dos cinco no Brasil e o Minorista em Cuba, os dois possuindo integrantes reconhecidos como protagonistas importantes para a produção de arte moderna em seus países.

As produções realizadas dentro desse cenário se diferenciaram do que era aceito pela burguesia e pela sociedade da época e tiveram difícil aceitação no início. Ambos os movimentos chocaram e foram escandalosos em suas respectivas sociedades, pois apresentavam cenas, composições e temas muito diferentes dos quais o público estava habituado. O papel feminino na arte e sua projeção no meio social, a interação entre intelectuais e artistas e suas buscas por aspectos nacionais e a representação de personagens que estavam “à margem” socialmente são algumas das indagações presentes nesse momento. Esse olhar voltado aos aspectos sociais como o imaginário e o protagonismo de personagens populares que fazem parte do “povo”, a preocupação com questões políticas e a procura por aspectos históricos, que foram encontrados por meio da arquitetura barroca, são mais alguns dos pontos em comum.

Nesta perspectiva, esses e outros tópicos estão presentes na produção artística moderna. Para o presente trabalho, devido seu viés da história e da contextualização social da arte, optou-se por não abordar obras de arte ou artistas específicos de nenhum dos dois países. Por essa ser uma pesquisa em andamento, tal implementação será realizada em conjunto com o maior aprofundamento das questões da brasilidade e da *cubanía* como uma próxima etapa de investigação.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, D. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- AMARAL, A. Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo. In: BELLUZZO, A. M. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.
- AMARAL, A. A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 6ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 336 p.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAVALCANTI, A. M. T. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: PEREIRA, S. G. **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p. 69-91.
- CAVALCANTI, A. M. T. Os embates no meio artístico carioca em 1890 - antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm)>.
- CUNHA, A. P. **Dicionário de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, v. I, 2005. 536 p.
- DE DUVE, T. Quando a forma se transforma em atitude e além. **In.: Arte e ensaios: revista do programa de pós-graduação em artes visuais EBA - UFRJ**, Rio de Janeiro, p. 93-106, 2003.
- DE JUAN, A. Vanguardias plásticas en Cuba y el Caribe. In: BELLUZZO, A. M. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.
- DE JUAN, A. **ABRIENDO VENTANAS: TEXTOS CRÍTICOS**. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2006. 356 p.
- HAUSER, A. **Introducción a la Historia del Arte**. Tradução de Felipe González VICÉN. La Habana: Instituto del libro La Habana Cuba, 1969.
- HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERNÁNDEZ, P. A. C. Brasil y Cuba (1920–1940): La representación del Mestizaje en el vanguardismo pictórico. **ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, Fortaleza, 2009.

HERNÁNDEZ, P. A. C. **A cultura na produção intelectual e na ação política de Juan Marinello (1922 – 1930)**. História e os desafios do século XXI: política, feminismos e performances de gênero – Anais do VI Congresso Internacional de História. Jataí: Universidade Federal de Goiás/Campus Jataí. 2018.

HOBSBAWN, E. J. **Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LLANES, L. G. **DEL ARTE EN CUBA: ENSEÑANZA Y DIVULGACIÓN DE LAS ARTES VISUALES ENTRE 1900 Y 1930**. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2016. 310 p.

LUZ, A. A. O século XX. In: OLIVEIRA, M. A. R. D.; PEREIRA, S. G.; LUZ, A. A. **HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL: Textos de síntese**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010. p. 99-180.

LYNCH, C. E. C. O Poder Moderador na Constituição de 1824 e no anteprojeto Borges de Medeiros de 1933 - Um estudo de direito comparado. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, n. 188, out./dez. 2010. Disponível em: <[https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/47/188/ril\\_v47\\_n188\\_p93.pdf](https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/47/188/ril_v47_n188_p93.pdf)>.

LYTON, N. Expressionismo. In: STANGOS, N. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

PEREIRA, S. G. A arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: OLIVEIRA, M. A. R. D.; PEREIRA, S. G.; LUZ, A. A. **HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL: Textos de síntese**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010. p. 59-98.

PINI, I. Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20. **Instituto de Investigaciones Estéticas. Ens.: Hist. Teor. Arte**, Bogotá, n. 4, p. 99-113, 1997. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co>>.

PINI, I. **En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en Cuba, Mexico, Uruguay y Colombia. 1920-1930**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000. 253 p.

POGOLOTTI, G. **EXPERIENCIA DE LA CRÍTICA**. 2ª. ed. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2007. 244 p.

VALLE, A. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). **19&20**, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm)>.

VALLE, A. Relações entre pintura decorativa e decoração de interiores na arte brasileira da Primeira República. In: \_\_\_\_\_ **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, v. I, 2010. p. 100-108.